BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trova.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 1 - GENNAIO 1942 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERO 1 - GENNAIO 1942 - XX

Il cinema indiano

In India ci sono due specie di cinematografi. Da un lato hai quelli frequentati dagli europei o dagli indiani che hanno od affettano gusti europei e ostentano dispregio per ogni manifestazione d'arte che sia di schietta tradizione indiana: si trovano nelle grandi città e nei quartieri inglesi, e non è buona creanza andarci con l'abito da passeggio: ci vuole la cravatta nera e le signore mettono vestiti lunghi e scollati. Dall'altro lato ci sono i cinematografi indiani, nel cuore dei bazar, sudici, chiassosi, dove si fa a spintoni per entrare, si vendono le noccioline americane e le foglie di betel. Ma anch'essi stanno quasi tutti nelle grandi città o nei maggiori centri di provincia; nei villaggi non sono ancora giunti; la scarsezza degli abitanti e la povertà rappresentano un grave ostacolo al loro propagarsi e moltiplicarsi. Su trecentocinquanta milioni di abitanti, quanti ne registra l'ultimo censimento, si contano appena 996 cinematografi; scarsità dovuta solo a quella estrema miseria che intristisce la campagna, ma non certo a poco interessamento che abbiano per il cinema. Il quale ha del resto in India parecchi anni di vita: la prima società cinematografica fu fondata nel 1913 dal Phalke e ne giunse notizia anche in occidente con un film che fece fortuna: s'intitolava *La luce dell'Asia* e rappresentava la vita del Buddha ed i suoi miracoli. Per un non so che di fanciullesca ingenuità e la spirituale grandezza che gli derivava dal soggetto, piacque e si fece perdonare le manchevolezze e le imperfezioni.

Il secondo passo fu fatto nel 1931 quando la Imperial Film Co. lanciò il primo film parlato coll'*Alamara.* Il terzo passo — nè, a mia conoscenza, si è andati più oltre — venne compiuto nel 1938 quando con Kisan Kanya comparve il primo film a colori. Dunque l'industria cinematografica indiana segue come meglio può i progressi che si fanno altrove; ma sempre alla buona, modestamente, come un cinematografo

per famiglia, senza pretese e senza spese eccessive. Nei primi tempi un film costava 10.000 rupìe, qualche cosa come 60.000 lire, e ne rendeva 100.000; il lucro che se ne aspettava facilitava i finanziamenti. Adesso che il costo è salito ad una media di 50.000 rupìe, i sovventori, che sono quasi tutti industriali in altro genere d'industria interessati, si sono fatti più restii e si leva perciò da più luoghi dell'India il grido d'allarme e si lamenta la crisi dell'arte cinematografica. Eppure nessun film può in occidente sperare tanto pubblico e tanto successo quanti ne hanno quelli indiani, che si proiettano per centinaia e migliaia di volte, a sala sempre piena.

È naturale che il cinema, essendo un'importazione straniera, abbia inserito anche nei filmi di schietta ispirazione indiana inquadrature, schemi e suggerimenti che non era possibile evitare, neppure in un mondo spirituale, artistico e morale così diverso da quello dell'America e dell'Europa: ma, tirate le somme, i film indiani non sono copie di quelli forestieri: i soggetti che mostrano, i problemi che agitano, i miti che riproducono sono quasi tutti tratti dalla vita indiana, visti con occhi indiani, rappresentati secondo il gusto indiano. Ed a ragione: perchè le passioni nostre restano per loro un mistero, questa agitazione ed irrequietezza che sono insieme fascino e tortura non le capiscono. Te ne accorgi quando assisti agli spettacoli ove si mostrano film europei, di quelli che tengono sospeso il respiro e ti fanno fremere o piangere; appena scoppia la tragedia e il marito tradito uccide l'amante della moglie o i due innamorati, dopo tante avventure e rischi mortali si ritrovano, si confessano il loro sentimento e si gettano l'uno nelle braccia dell'altro, salgono dalla platea schiamazzi, risa e fischi. Negli indiani sembra che la passione taccia: essi non sanno che cosa sia questo fuoco che come fulmine investe, schianta, dementa e privando quasi l'uomo della sua anima lo abbandona a potenze demoniache e turbinando lo trascina.

Per essi la vita è ombra di un sogno, fugace parvenza che presto trascolora e fugge; ma perchè la passione scoppi e divampi bisogna pure dar valore alla vita, restare attaccati alle sue fascinose torture, anche a costo di perderla. Non mette a repentaglio la vita chi questa sopra ogni altra cosa non ami ed apprezzi. In India l'uomo è quasi estraneo al suo destino: l'oggi è l'effetto del ieri e a sua volta prepara il domani: così il presente si dissolve e vanisce fra un'espiazione ed un'aspettazione. Poco importa che gli indiani delle classi più educate non credano più

con l'antico fervore al carma ed alla religione degli avi: quelle idee ce l'hanno nel sangue, le ricevono nascendo e senza averne coscienza ne sono sorretti e guidati. Così accade che i drammi passionali che compaiono nei loro film sono fiacchi, non commuovono, vanno in cerca di una soluzione che è sempre la più illogica e, per essere fuori di posto o inattesa, invece che tragica è grottesca; si vede insomma che quelle situazioni non germinano nell'anima dell'India, le sono estranee e remote e le vengono imposte con quest'arte nuova nata in tutt'altro mondo spirituale.

La quale è apparsa così subitamente che non hanno avuto tempo di rifletterci sopra, di farsene un'idea chiara e di intenderne i suoi scopi che debbono essere giudicati con altre leggi che le forme d'arte tradizionali. È mancata e manca fino ad oggi una critica cinematografica, chè non meritano tale nome i resoconti delle *prime* i quali contengono poco più della trama dei film e non possono essere altro che laudativi. Perchè, mi diceva uno dei pochi giornalisti che siano profondamente interessati nell'arte cinematografica e dei suoi possibili sviluppi in India, e ne parlino con intelligenza e giustizia, se anche ci fosse chi si avventurasse a dire chiaramente il suo pensiero gli toglierebbero la tessera di libero accesso alle sale cinematografiche. Non solo dunque trovi un'incapacità tecnica a parlare con competenza dei film, e dei difetti o pregi della loro architettura, ma manca quella libertà di critica la quale torna sempre a vantaggio dell'arte, chiarendone e portando a matura coscienza, gli ondeggiamenti e l'inconsapevole tendere verso nuove forme.

Gli indiani hanno avuto un teatro non inglorioso, ma in questo invano cerchi la tragedia; la quale deriva o dall'incombere del destino, o dalle infinite e contrastanti velleità dell'umana libertà — che lottando, cozzando, sopraffacendosi offendono quella composta armonia che è propria dei caratteri forti e sereni — e grandeggia fecondata dalla compassione e dal pianto. Ma dove domina la legge del carma non c'è destino, nè libertà perchè io sono proprio quello che le mie stesse azioni hanno fatto di me; e pur già compiute e trapassate dominano e soggiogano con il loro arcano e prolungato operare. Non c'è neppure pianto e compassione, perchè come diciamo noi, chi è causa del suo mal pianga se stesso, che è poi l'atteggiamento comune dell'indiano di fronte alle sciagure sue e degli altri. La compassione degli indiani è fredda, remota, può essere soccorrevole, ma mai diventa affettuosa e

commossa partecipazione. Mancano dunque le basi psicologiche per le quali il dramma possa d'un baleno attecchire in India: vi compare nei film come uno sforzo o una goffaggine, perchè soprattutto un'imitazione. Molti dei soggetti che mettono sulle scene non sono tratti dalle esperienze e dal travaglio o dalle aspirazioni dell'India, ma riecheggiamenti di problemi sociali dell'Europa che l'India non conosce in quella maniera e per i quali non è matura o che ha già superato. Si sono messi a trarre ispirazione da Ibsen e si sono smarriti nelle tortuose vie della psicoanalisi ed hanno perduto ogni contatto con i bisogni reali dell'India odierna. Naturalmente montano in primo piano il matrimonio delle vedove e i rapporti con gli intoccabili e tanto vecchiume dell'induismo che il vento dei nuovi tempi sta trascinando via, ma ancora resiste tenace nelle campagne, nelle caste privilegiate ed ortodosse, naturalmente restie ad ogni mutamento. Ma questi problemi non vengono affrontati coraggiosamente, sia per un riguardoso ritegno a mostrare sullo schermo le brutture e le storture di certe costumanze che ripugnano alla nuova coscienza e che in fondo gettano cattiva luce sull'India, sia perchè, come dicevo, in molta parte del paese c'è gente che in quelle costumanze ancora crede e non regge a vederle così dileggiate e pubblicamente vilipese.

Altre volte toccano il problema che oggi maggiormente agita e travaglia l'India: il contrasto fra la tradizione e le nuove idee che vengono dall'Europa e lentamente s'insinuano negli animi e quella incrinano, velano, offendono: ed esse sembrano imporsi tanto più sprezzanti ed impetuose, quanto più l'intelletto sia fascinato dai vivi bagliori della scienza occidentale. Ma poi, molto spesso, ammutoliscono soggiogate e vinte dall'impero di quella tradizione che salendo dal fondo dell'animo, con richiami di cose amate, scaccia le intruse. È il dramma di tutti i giovani indiani che sono venuti in Europa a studiare e che si trovano ad avere due anime e sentono in sè l'urto di due culture discordanti e spesso ostili.

È un argomento che ha formato il tema anche di molti film giapponesi; ma questi l'hanno svolto con garbo e pacatezza, mostrando giustamente che quel contrasto può superarsi solo che l'intelletto non voglia scardinare la tradizione spirituale. Altra cosa è la scienza ed altro quel vivente passato nel quale sopravvive alle vicende del tempo e si rinnova l'anima immortale di un popolo. Ma in India hanno voluto fare della filosofia, caricare le tinte, dipingere l'Europa come l'origine

di ogni male e mostrare nella cultura indiana la salvazione del mondo: sono caduti nel profetico e nel messianico ed hanno ancora una volta perduto il contatto con la realtà.

L'ombra del cinema americano si proietta su questi film anche negli scenari, che non riproducono quasi mai la disadorna semplicità della casa indiana, ma trasportano con frettolosa anticipazione l'arredamento europeo, in nuovissimo novecento, nelle abitazioni dei loro « *babu* » e si allontanano quindi anche in questo dalla realtà che hanno intorno, e creano pure negli scenari un'India fittizia che sarebbe bene e sano soffocare sul nascere, perchè ogni imitazione, per gli individui e per i popoli, è dannosa e nessuno riesce a concludere nulla di grande e di generoso mettendosi per vie non sue.

La struttura interna di questi film indiani segue il modello del teatro popolare e non se ne discosta che per maggior magnificenza e dignità: del teatro popolare ha anzitutto la durata: quando vanno al cinematografo vogliono avere il massimo rendimento di quel poco danaro che spendono per il biglietto d'ingresso; nessun film che si rispetti deve durare meno di tre ore. Quindi l'azione procede stenta e fiacca, si perde negli intrichi di interminabili dialoghi, si svia, si queta in una stasi sonnolenta, che non sorprende in un popolo che ha del tempo tutt'altra nozione.

Dal teatro popolare il loro cinema ha preso alcuni tipi che sono anche nei film diventati di prammatica, anche se con l'azione non abbiano nessun rapporto: come è del buffone il quale interviene pure nelle scene più tragiche, o a mitigarne il pathos o a sollevare gli spiriti e motteggia e ride e fa sberleffi che sono piuttosto pagliacciate che situazioni comiche. Col comico entreremmo nel regno della poesia e qui siamo assolutamente fuori dalla poesia e dall'arte, neppure nei suoi più lontani vestiboli. Il dialogo interminabile non è mai sospeso ed interrotto per lasciare quelle parentesi di silenzio e di raccoglimento nelle quali voci della natura, tonfi di passi, agitate sonorità campestri e fremiti di bosco dicono assai più cose che la parola umana e danno allo svolgersi e maturarsi dell'azione quasi un significato cosmico e sottolineano trepide attese di avvenimenti ai quali tutto il mondo partecipi e che la natura stessa prepari.

Come se non bastassero tutti quegli intralci ed intoppi ed inceppamenti, un altro ritardo l'azione trova nelle parti cantate; proprio come accade nel teatro popolare, non si conduce il dramma in guisa

che esso commuova ed avvinca per l'intrinseca logica del suo svolgimento, ma esso resta così estraneo ed inerte che occorre un commento poetico e musicale per suggerire quello che l'azione non riesce a dire. Quindi, senza nessuna cura di verosimiglianza, sul più bello, il dramma si ferma e ristagna in lunghe canzoni che dovrebbero compiere la stessa funzione del coro greco, mentre sono un accessorio, un ripiego utile per assicurare il successo al film con l'introduzione di facili e vuote strofette che presto corrono sulle labbra di tutti. Ma non hanno nessun legame intimo con l'azione, non ne preparano gli sviluppi, non ne annuciano il tragico maturarsi, non esprimono l'aspettazione sospesa degli eventi che incombono e non si sa dove e come colpiranno, com'è nel teatro giapponese; il più delle volte sono luoghi comuni, espansioni liriche, viete osservazioni sul dolore di cui è tessuta la vita.

Invece manca ancora quasi del tutto — o solo se ne vedono le prime timide prove — il commento musicale che metta lo spettatore in sintonia spirituale con l'immagine evocata e senza il sussidio delle parole evochi le profonde significazioni delle cose che l'occhio vede, e a queste ci tragga con trepida partecipazione interiore. Tutto sommato, questi film così elaborati e cantati restano sempre teatro fotografato; non c'è sintetica dinamicità nè mobili lampeggianti suggerimenti dell'azione accennata o quasi anticipata nel suo essenziale sviluppo piuttosto che seguita nella lentezza dei suoi momenti. Sicchè sono scuciti, slegati, non c'è passaggio da una scena all'altra, perchè nessun filo intrinseco ed organico le collega e queste scene restano giustaposte e sovrapposte. Collezione di fotografie e non cinema. Aggiungi poi che gli attori sono impreparati: non hanno una scuola ove possano disciplinarsi e correggere i proprî difetti e affinare le loro naturali inclinazioni: i migliori, quelli che reggono le sorti del cinema indiano, provengono dalle università e dalle classi colte: ammirati del cinema straniero si sono proposti di creare un cinema nazionale; ci si sono messi con l'ardore proprio dei giovani e alcuni di essi sono presto saliti a fama non contrastata come è accaduto per Devika Rani e per Asciok Kumar, bengalici entrambi. Devika Rani e per la sua bellezza e per la sua intelligenza è indubbiamente la stella più cara al pubblico indiano; ma intorno a questi giovani il cinema ha arruolato gli artisti di teatro, e sopratutto del teatro popolare, che non è riuscito a rinnovarsi e ad acquistare dignità e prestigio adeguati ai tempi.

Devika Rani in « Jeevan Prabhat »

Devika Rani in «Savitri»

Essi hanno trasportato nei film tutti i difetti del teatro popolare, difetti che hanno nel sangue e che sono fatti di una abitudine secolare; perchè il teatro in India è stato sempre professione applaudita sì, ma dispregiata di alcune famiglie che per l'impero delle caste e degli scrupoli sociali dell'induismo, si trovavano a quella legate. Quindi e la disuguale preparazione e la diversa qualità degli attori contribuiscono anch'esse al tono dimesso del cinema, a quelle incongruenze e manchevolezze che non possono ancora, neppure lontanamente, farne materia d'esportazione e molto spesso neppure di diletto per un pubblico che non sia indiano.

Sorprende vedere che in questi film fatti in India, con capitali indiani e da artisti indiani non si trovi neppure un'eco, sia pure affievolita e lontana, del travaglio politico che il paese attraversa: è vero che l'Inghilterra sorveglia vigile e sospettosa, ma se ci fossero passione e ardore patriottico, qualche accenno o allusione scintillerebbe in tanta scialba e monotona ripetizione degli stessi temi. Ma questo cinema è sorretto dagli ambienti industriali, i quali fanno la spola fra il Congresso e l'Inghilterra e cercano di non dispiacere nè all'uno nè all'altra e impediscono che i giovani e gli ardimentosi si servano del cinematografo per propagare nel popolo nuovi ideali.

Hanno provato a mettere in opera film storici, e a celebrare le glorie militari dell'India, ma sono ricordi pericolosi poichè pongono in primo piano le glorie di alcune caste e di alcune genti conquistatrici a danno delle altre: e quindi piuttosto capaci di disunire che di affratellare gli animi. Quella storia è poi talmente dilatata che perde i limiti necessariamente proprî delle azioni umane e le imprese sono così esaltate e magnificate che sembrano piuttosto miracoli di dei che eroismi terreni.

I film di carattere storico l'hanno invece messi in scena gli inglesi, adoperando anche artisti indiani: ma naturalmente è una storia rifatta e rielaborata a modo loro, una ben pensata opera di propaganda la quale sapientemente contrappone alcune doti del carattere inglese ad altre opposte degli indiani e volendo anche rendere omaggio alle virtù di questi, esalta Albione. Gli indiani che vanno al cinematografo molto spesso non se ne accorgono e plaudono e battono le mani solo perchè qualche episodio mette in buona luce sacrifici ed eroismi della loro gente e non s'avvedono poi che nell'insieme è la loro patria che si denigra, i loro eroi che si vilipendono, il loro carattere che si diffama.

Così a me sembra che i film meglio riusciti o che possono interessare anche il pubblico europeo sono proprio quelli che traggono ispirazione dal mondo spirituale nel quale ancora si muove la maggior parte del popolo indiano e che giace nel subconscio di tutti, anche di quei pochi che soggiogati dal fascino della cultura europea, per essersi addottorati a Oxford o a Cambridge, credono di avere un'altra anima: voglio dire le leggende delle epopee antiche; ma pure in questo caso con molte riserve. Anzitutto queste leggende sono così irreali e remote da ogni possibilità che pur commovendo il senso religioso, non possono educare gli spiriti ad ardimenti umani: le deità di cui esse narrano soggiogano col fascino della loro potenza, o invitano alla rinuncia: non sono mai maestre di vita; non trovi in esse più nulla di divino, solo l'esasperazione dell'umano. I film che se ne ispirano ne mostrano non la maestà ma la pompa; non vedi la mistica nebulosità dei paradisi ma barocchi palazzi che sembrano sogni di nuovi ricchi. Nè poteva essere altrimenti, perchè in fondo nell'India gli dei non sono mai stati l'immensamente buono e l'immensamente giusto, ma l'immensamente potente.

Tuttavia questo è un mondo tuttora vivo, al quale gli indiani sono educati da bambini, quello che riempie i raccontari della prima età, anima le feste del calendario, alimenta la letteratura. Non sorprende dunque se in questo campo non sono mancati buoni film come *Savitri* e *Rama;* buoni si capisce per l'India chè fatti con mezzi insufficienti, con tecnica inadeguata e senza accorgimenti d'arte cadono troppo spesso nel fanciullesco, con quegli sfondi di cartone, quegli uccelli che vorrebbero volare e non si muovono, quegli dei che cavalcano nubi di legno. Con una tecnica più progredita l'India potrebbe fare in questo campo qualche cosa di buono, anche capace di esportazione, perchè in Europa piace gettare uno sguardo senza tanta fatica e tanto studio sui sogni e sui miti in cui ancora crede tanta parte dell'umanità non soggiogata dalla fredda trasparenza del pensiero scientifico. A questa classe di film appartengono quelli ispirati alla vita dei santi: sono poco più che sacre rappresentazioni fotografate, è vero, ma ne traspira quella ingenuità fresca, quel confidente abbandono delle folle alla divina potenza, che quasi a loro sostegno e conforto, immaginano di volta in volta incarnata nei sommi Maestri: *Tukaram* e *Candidas* sono stati film veramente buoni, malgrado le loro lungaggini e ripetizioni e monotonia: ci vedevi l'anima dell'India, quello che l'occidente non ha

guastato, e che resiste a stento nei villaggi lontani dai grandi centri dove l'industria non stende ancora il suo brumoso velo di vizio e di povertà; fuori delle strade ferrate, l'India ingenua, semplice, devota, che non vuole d'un tratto mettersi una veste che non è la sua, ma dove sopravvivono e saggezza e pazienza e fede, tutti quei valori spirituali insomma che, se li dimentica, l'India non potrà rinnovarsi, e molto meno fare una rivoluzione: perchè le rivoluzioni non si fanno con le parole ma con i fatti, cioè con il sacrificio. E c'è più ricchezza spirituale in questi indiani delle campagne, anche se vivono ancora aggiogati alla religione che nei queruli politicanti, i quali mettono tutto l'ingegno a far teorie, a dirsi contumelie, ad architettare riforme e poi quando arriva il momento dell'azione rimangono inerti e trasognati e non sanno più che cosa fare e corrono al compromesso.

In questi film la parte cantata, alla quale gli indiani non sanno rinunciare, non è più stonatura, ma complemento necessario perchè quei santi, di cui rappresentano la vita, sono stati anche poeti, anzi sopratutto poeti e non c'è bazar in tutta l'India ove nelle sere languide e calde non li senti ripetere, dall'Imalaya a Ceylon, con lo stesso ritmo e con la stessa fede. E sono poi i film che hanno più successo, che traggono a sè come ad una cerimonia religiosa tutta la gente, colta ed incolta, delle città e dei villaggi; perchè vi trovano la propria anima e vi riconoscono la voce della Gran Madre indiana. Insomma questi film sono più in corrispondenza degli altri con i sentimenti del popolo; tutto il resto, problemi sociali e problemi politici, sono ancora contraddittori, mal formulati perchè mal pensati, non germinati da una passione fortemente sentita, ma ansimanti dietro modelli stranieri, inutilmente cercando di tradurli in termini proprî. E non riescono ad esprimersi in forme d'arte, anzi aggravano certe congenite deficienze dello spirito indiano, come quel difetto di senso tragico, di cui ho dianzi parlato, e quell'evadere dalla tirannia del tempo che noi lega, costringe e spaura.

Per tirare le somme il cinema in India è ancora in formazione: impacciato, intorpidito, come chi abituato a correre si trovi d'un tratto costretto a misurare il passo. Non è in sintonia con lo spirito dell'India che batte con ritmo più lento: quelle sue manchevolezze derivano proprio dall'essersi inserito d'un tratto, la più mobile e dinamica delle forme d'arte, in un popolo che non ha fretta, che non agisce ma medita, non opera ma contempla.

GIUSEPPE TUCCI

Il cinema nell'estetica di Alain

Mi decido ad aprire l'ultimo libro di Alain, *Préliminaires à l'Esthétique* (Paris, Gallimard, 1939), che ho sul tavolo da tanto tempo, mi sembra, ed è soltanto dalla vigilia della campagna tedesca in Francia. In queste pagine è contenuto il credo artistico e morale di uno dei maestri amati e autorevoli dell'ultima generazione degli intellettuali francesi. Veramente, leggendo questo, come altri libri del genere, si rafforza la convinzione che un'intiera epoca ci divida ormai dalla civiltà ch'essi rappresentano.

È soprattutto una *summa* del gusto francese che queste pagine ci forniscono, dominate come sono dal concetto, così logoro, del bello come ordine geometrico, cartesiano, come *clarté* e *sagesse*: ossia del bello come verità, secondo la massima di Boileau (che l'autore richiama con energia).

Dice Alain, a proposito di Michelangelo: « Michel-Ange... était croyant; il avait peur de l'enfer... Mais ce ne sont point ces sentiments qui l'ont élevé jusqu'à la beauté; il le dessinait, cet enfer, souple, fort, vivant, et *vrai*, pour tout dire d'un mot. C'était la folie qui payait, mais c'était la *sagesse* qui sculptait ». I sentimenti dell'artista sarebbero, dunque, soltanto l'occasionale « follia », l'accidentale tenebra che la chiarezza della ragione o *sagesse* vince e dissipa! Così in base allo stesso principio, della razionalità e verità, un cavallo alato, non essendo « possibile » epperò non essendo « vero », non può esser « bello »: « j'ai grand'peine à le trouver beau ». La *Vittoria di Samotracia*? « Ces ailes sont littérature seulement; elles me disent que la victoire plane et glisse sur l'air; elles me le disent, mais je ne puis le voir »!

La prosa e l'architettura sono le arti che Alain razionalista preferisce: non c'è da stupirsi. La prosa: « les choses ne sont ici reçues

que d'abord sur leur *idées;* la prose refuse l'indiscrète présence; chaque chose à son tour, et selon l'*ordre du géomètre* ». (E se deve, poi, scegliere fra la prosa di Stendhal e quella di Chateaubriand, preferisce la seconda, perchè è di un « *poète* en prose sans difficulté », mentre la prima « rabat trop l'ornement » e può, nientemeno, « dissecare » i giovani talenti!). In quanto all'architettura, Alain fedele al principio « la *logique* cent fois plus belle que l'*imagination* » osserva: « Nos cathédrales seraient bien laides si elles n'avaient pour nous plaire que les statues des saints et des rois, ou les monstres des gargouilles... Ces sont les lignes tout à fait simples, sévères et dénudées de la grande nef qui sauvent tout... La superstition fut le premier moteur, j'en conviens; mais c'est la *raison* qui fut l'architecte ». Nè si pensi, d'altra parte, che questo suo culto per il geometrico e razionale lo possa avviare ad una comprensione della moderna architettura funzionale: a disingannare basti questo assioma: « le ciment armé ne donne rien de beau; ce n'est qu'un plâtre durable ». E s'intende: il razionalismo di Alain è troppo « puro » per fare concessioni alla pratica ed ammettere che l'utile e il bello (cioè il vero) possano conciliarsi.

Del teatro dice che l'attore deve cantare invece di gridare, che l'azione è più danza che azione, che « il y a une mélopée du geste pour donner un coup de poignard ». E concede la somiglianza della tragedia al melodramma, concludendo questa specie di teoria apologetica della *Comédie française* col dire che « l'*harmonie* propre aux *vers* est ce qui élève les sentiments jusqu'au *tragique*, c'est-à-dire jusqu'à un point où l'*on cesse presque d'éprouver* à force de *hauteur* ». Il che riguarda soltanto il teatro tragico francese, e nel suo aspetto più formale e tradizionalmente retorico: più che l'anima poetica durevole di un Racine riguarda insomma la tecnica teatrale nazionale, sì che par di vedere evocati — oggi! — gli spettri musicali, implacabili, delle Sarah e delle Cécile!

Ma il centro del libro è l'apologia della *parola*, anzi del « linguaggio comune » proposto implicitamente come la tecnica artistica esemplare, il che è ben naturale da parte dell'umanista e razionalista Alain. Non la lingua troppo specifica e particolare degli scienziati, ma sì quella « de tout le monde » serve alla « clarté » dello « scrittore », dell'*artista*: non è essa infatti « il miglior strumento per *pensare* »? Di più: « le *parole* sono delle *cause* », la magia ha ragione. Il teatro, cioè la poesia drammatica, rappresenta la magia nella sua verità: « Les mots

y sont causes, et sans remèdes; rien ne peut faire que ce qui a été dit n'ait pas été dit: « Tu seras roi ». La taupe chemine, comme dit Hamlet; prodigieuse image. Et *Otello* est creusé de taupes, qui sont paroles ». Questa constatazione, che ha la sua parte innegabile di vero, serve, vedremo, alla critica misoneista dell'« arte muta ». Alain esalta, così, Hugo giovinetto che trascriveva le lezioni del suo professore di filosofia cominciando ogni linea con la medesima lettera; per osservare che è da poeta « subordinare il senso alla *meccanica* delle parole », e concludere che « il vero poeta ci afferra coi *suoni*, ma servendosi delle parole comuni »: dove è chiaro che il ricorrere ai suoni e alla loro « marche » per giustificare l'« imprevisto », l'irrazionale (il lirico!), che il veramente poeta introduce nel generico o razionale del discorso comune, è un espediente troppo esteriore, che non ci permette di uscire dalle angustie dell'estetica razionalistica: tant'è vero che la concezione che ha Alain del suono in genere resta quella, astratta, del matematico-fisico, come si ricava da questa motivazione della bellezza della musica delle campane: « Ce qu'il y a d'original dans les cloches, c'est la pesanteur et les *lois* de balancement qui servent alors de rythme et de mesure »! Ecco la liricità, la musicalità, della parola per Alain: quella della « marche », che si risolve in numeri, in astrazione o genericità. Che cosa sia il *sentimento*, l'esteticità che fa la parola poetica, resta inspiegato.

Dominato, dunque, dal mito della parola-verità-bellezza, Alain non può che provare repugnanza e irritazione nei confronti del cinema, arte per « sordo-muti », com'egli dice, e confessare che gli è impenetrabile, « par la même raison peut-être qui fait que l'industrie des avions et des dirigeables est impénétrable »! Certo, gli appare come arte « vuota di ogni contenuto » e che « respinge il pensiero ». Arte in cui « il presente è tutto », ch'è una sorta di « presente contemplato », un susseguirsi di « istanti » che si cancellano l'un l'altro, e in questo senso una « memoria di *apparenze* e riflessi », una « memoria che si burla », mentre l'arte vera « est cette mémoire qui ne se moque point », cioè, ad es., l'arte del racconto, del romanzo: « Tout est *passé*, dans le récit; il n'en est plus rien que ce ton uni de la parole... L'homme qui raconte a vu ces choses, il en est *revenu*, il les *juge*... Un coup de pistolet réel n'ajouterait rien au récit d'un combat; bien au contraire... ferait une monstrueuse tache dans ces *perspectives du passé*, comme une motte de vrai gazon dans un Corot ».

Non conosco altro documento che sintetizzi meglio di questo il distacco, nel gusto, fra le vecchie generazioni di intellettuali e le nuove, attraverso appunto la contrapposizione appassionata dell'arte letteraria, come arte fondata sulla mediazione propria della memoria e del giudizio o *discorso*, all'arte *immediata* e dinamica (« l'art *silencieux* et agité »!) del cinema.

Infine, non meno profondo, s'intende, è il distacco delle generazioni nella morale, che la sincerità di Alain ci rivela, nelle pagine conclusive che sanno di testamento. Dove cercare il « sublime quotidiano », che ci consoli di quella visione della vita ispirata all'Ecclesiaste o a Lucrezio, in cui si arresta, necessariamente, l'intellettuale? Dove e come scorgere la « bellezza », il valore comunque, della fuggitiva vita umana? La risposta di Alain è una sola e decisa: la « beauté de toutes les heures » si ritrova soltanto in compagnia dei poeti, dei pittori, dei musicisti « qui sont nos enchanteurs »; nella *contemplazione* intellettuale, artistica insomma. L'azione non è bella, per lui, nè confortante: lo si sente bene. È il credo della sua generazione, scontato.

GALVANO DELLA VOLPE

Il cinema come storia della pittura

Molti anni or sono alcuni artisti italiani si offrirono ai produttori di film per un'opera di collaborazione diretta tra le arti plastiche e il cinema; ma le proposte loro non andarono al di là delle lettere aperte ai giornali, ove si stabiliva impropriamente un connubio aprioristico che avrebbe dovuto rifare l'onore al nostro cinema.

Quale dovesse essere il loro intervento, se d'ispirazione o di suggerimento o di regìa, non fu mai detto; e taluno ebbe ragione di sospettare che si trattasse di svolgere i temi della grande pittura e scultura in una sequenza di quadri viventi, allo scopo di comporre, tutt'al più, alti documentari a fine didascalico. Fu uno dei tanti malintesi, seppure il più nobile, che affaticarono la polemica intorno al modo di creare un film tipicamente italiano.

Il malinteso non era diverso da quello che, per essere l'Italia nel privilegio e della poesia e delle arti e della musica, permetterebbe la più felice soluzione all'intento di fare italiano il cinema, purchè si chiamassero a legislatori i poeti, gli artisti e i musicisti. Sarebbe come ammettere che un poeta, perchè tale, potesse ben dipingere o scriver buona musica, e il pittore e il musicista scriver buone poesie e viceversa (l'eccezione di Leonardo, Michelangelo e altri che lasciarono pagine di poesia; di Rousseau e di Nietzsche che scrissero buona musica, non stabiliscono una regola) e che tutti e tre insieme riuniti dovessero bene assolvere il compito del regista.

Non voglio certo escludere dal territorio dell'arte nè la personalità del regista, che è sempre un prodotto della cultura, nè l'impresa del cinema, che attinge forza pur esso dalla tradizione d'una civiltà, cui da sempre lo spirito dell'uomo ha chiesto ragione della propria esistenza, il sentimento della sua eternità. Invece io riferisco esclusivamente alla personalità del regista il compito di scegliere tutti quegli elementi che

gli vengono impartiti da un'esperienza mentale, tanto più urgente quanto più alta sarà stata la sua ambizione di esprimersi in film.

Come in tutti i fatti dell'arte , anche nel film l'ibridismo, la sovrapposizione e della letteratura e della pittura e della musica, elementi congeniali all'espressione cinematografica, portano a conclusioni di basso decorativismo e a confusioni che dell'arte offrono soltanto il lato negativo. Mentre è la necessità mentale del regista che aduna tutti quegli elementi sempre nella naturalezza dei suoi mezzi, talvolta nel singolare artificio dei suoi gusti; a lui solo spetta di tentare, di sollecitare una collaborazione delle arti entro l'ambito delle sue possibilità, di equilibrarne l'urgenza con ogni cautela. Allo stesso modo, dalla storia e dal costume del suo paese, egli attingerà quel carattere che farà della sua anche un'opera di storico e di moralista. Altrimenti il film americano, il francese, il tedesco, il russo e l'italiano presenterebbero soltanto una generica distinzione di nazionalità.

* * *

Tanto il cinema che la fotografia hanno sempre chiesto un paragone alla pittura; mai la pittura ha fatto rimpiangere nè l'uno nè l'altra. Ma a proposito di film che più hanno ricordato l'alto sussidio della pittura all'impresa del regista, vi furono alcuni che in me suscitarono emozione grande, accensiva, sollecitatrice di poetiche meditazioni.

Al cinema non ho mai chiesto la sola dimenticanza delle cure terrene, la possibilità di lasciare il cervello al guardaroba. Nei suoi spettacoli io entro con tutto il mio peso umano; epperciò conto le delusioni come tante sconfitte patite dalla mia integrità, e i rari godimenti tra le altre soddisfazioni di vivere in questo tempo.

Sono noti i momenti della pittura nei film esemplari come *Kermesse heroique*, dove Breughel e i grandi fiamminghi agivano sulla formale abitudine dei luoghi in cui il racconto viveva; e il gesto dei personaggi, l'abbigliamento, la loquacità loro erano la naturale manifestazione di quella pittura.

Atteggiamenti della pittura si riscontrarono in alcuni film americani. E sarà da ricordare l'ingresso dei cavalli di De Chirico, tra capitelli e colonne mozze, nelle *Follie di Goldwin;* nei film inglesi di ambiente vittoriano, cui la ritrattistica e il paesaggio della pittura inglese offrirono patetiche allusioni; in molti film francesi, e tra gli altri

Ragazze alla sbarra, ove l'intervento di Degas, chiamato in causa dall'ambiente, avveniva per assonanze e per ritmi, presto riassorbendosi nella vicenda che faceva umana la supposizione pittorica. In Italia, Alessandro Blasetti pare l'unico regista che abbia talvolta accennato ai motivi della nostra pittura ottocentesca in certi interni, nel paesaggio di *Sole*; e in *1860*, laddove l'evocazione delle battaglie di Fattori aveva facile presa, il regista ebbe la grazia di richiamare quel paragone senza guastarne la trama.

Il tedesco Sternberg corruppe sino all'ironia la sua spietata ricerca; ma in *Capriccio spagnuolo*, pur introducendo tutta la rigatteria dei sensi e della cultura per un'acre logica di decadente, egli spalancò le porte alle *Maschere* di James Ensor con un gesto improvviso che riscattava dal vizio ogni stupore.

Chi non ricorda *La maschera eterna* di Werner Hochbaum? In tutto il film, l'allucinazione sviluppava dal testo musicale un'allegoria cubista, sfociando nel cancan del tabarino deserto che bene traduceva il *Cancan* di Seurat.

Di rado accade che tale, per vedere un certo film, entra in una sala di quart'ordine, e ci trovi insieme un film nuovo, inaspettato, fragoroso come una cascata, per cui l'altro si annulla. Fu così che mi sorprese la *Sposa venduta* di Max Ophüls. I motivi musicali dell'operetta di Smetana avevano dato ragione al regista di cogliere i *Saltimbanchi* di Picasso nelle loro abitudini quotidiane, di raccontarne nevrastenie e dolori strepitosi, di vestirli in borghese e condurli a nozze dal sindaco del villaggio. Fu un vero corteo dentro la pittura di Picasso.

* * *

Ma la storicità della pittura tedesca che va sotto il nome di *espressionismo*, nato dallo sconvolgimento dei valori morali alla fine dell'altra guerra, come un'aspirazione a rileggere nelle pagine del cuore umano, sia pure strappandole e commentandole aspramente, è confermata da *Variété* di Dupont.

Tutto il film s'impregna di quella pittura e la riassorbe, quasi le immagini del racconto sorte da quel lievito si sciolgano per un'effimera apoteosi e si ricompongano poi nella pietà della loro esistenza. Non diversamente da come esse ci furono tramandate da Hofer, Dix, Pechstein,

Grostz, Bekmann, Nolde nei loro quadri, ove è denunciata la vita berlinese del dopoguerra sino all'avvento nazista, quando a Berlino si viveva come se il mondo dovesse crollare da un momento all'altro.

Perciò, la denuncia sporta da quei pittori appartenendo alla storia del costume, col rinvestirla dentro la vicenda cinematografica di *Variété*, Dupont operava criticamente, da storico, su quella pittura; e, sottraendola al giudizio del tempo, la rimetteva nel ciclo d'un'epoca ormai trascorsa ma definita nella moralità dei suoi artisti.

È il regista Dupont che ha scritto la storia della pittura espressionista.

LIBERO DE LIBERO

Metri criminali e sale oneste

Insomma F. Pellegrino (« Verso una sana cinematografia » *in « La civiltà cattolica », 20 settembre 1941) è proprio persuaso che « un finale morale di pochi metri e di brevi battute vien troppo in ritardo per poter annientare le deplorevoli impressioni di molte centinaia di metri criminali o inverecondi ».*

Si tratta, come il lettore avrà già capito, di metri di pellicola. Ora, la faccenda è seria. È da tanto tempo che in manifestazioni di ordine vario, in scritti diversi i sedicenti « cattolici » si vanno occupando di cinema in modo, come è stato detto più volte, a parer nostro erroneo. Una gran confusione di idee è in codesta gente del Centro Cattolico Cinematografico e delle « sale parrocchiali o comunque oneste », la cui costante preoccupazione è quella di compilare elenchi di film distribuiti in categorie a seconda dei « metri criminali o inverecondi » che i film stessi contengono.

Esiste dunque oltre alla Censura Governativa che è la sola, secondo noi, autorizzata, un'altra censura, determinata da una « commissione di sicuro criterio » il cui « giudizio non si restringe solo al lato morale, bensì a quello estetico, facilitando così i direttori delle sale parrocchiali a dare spettacoli buoni e belli ».

A questo punto ci sembra opportuno citare il quanto mai esatto avvertimento di Luigi Chiarini (« Cinque capitoli sul film », p. 113): *« Bisogna guardarsi da quei moralisti, che son poi una strana sorta di materialisti dello spirito, i quali riducono il problema morale ad una faccenda di baci più o meno lunghi, di gambe più o meno scoperte, di atti più o meno violenti. Specialmente il cinematografo è perseguitato dagli strali di questi censori che risolvono i problemi morali con criteri da sarti ». E più avanti conclude: « Niente è immorale, che diventi problema dello spirito, che sia vita concreta dove il bene è sentito nella sua eterna dialetticità col male ».*

Invece i membri del C.C.C. si son dati pensiero di accusare di immoralità certe innocue e semmai buffe illustrazioni della rivista « Cinema ». Scandalosa pare addirittura al Pellegrino la copertina del n. 117 in cui è ritratta una giovinetta di belle forme, vestita di ghirlande di fiori che coprono quelle parti del corpo che la moda e il pudore inducono a coprire prima delle altre. « I redattori di questa rivista potranno dire » — scrive il Pellegrino — « anche in questo caso, di non riuscire a vederci nessun diavolo. Proprio questo è il punctum dolens *di questo caso e in genere della cinematografia: l'enorme disparità di criteri morali nel valutare un soggetto, una tesi, una scena, un atteggiamento di forma ».*

Ecco, egli ammette dunque che ci sia « enorme disparità di criteri morali ». Ed è così davvero. Esiste infatti il nostro criterio morale, quanto mai sano, che si volge alla valutazione della sostanza delle cose, ovvero dei film che rientrando nella categoria dell'arte richiedono soltanto una valutazione estetica (laddove il parere « estetico » delle commissioni del C.C.C. è contaminato da erronei presupposti moralistici); e il criterio morale di Pellegrino & C. che analizza le cose esclusivamente negli aspetti superficiali, nei loro « metri » più o meno « criminali ».

F. P.

Invece i membri del C.C.C. si son dati pensiero di accusare di immoralità certe innocue e semmai buffe illustrazioni della rivista « Cinema ». Scandalosa pare addirittura al Pellegrino la copertina del n. 117 in cui è ritratta una giovinetta di belle forme, vestita di ghirlande di fiori che coprono quelle parti del corpo che la moda e il pudore inducono a coprire prima delle altre. « I redattori di questa rivista potranno dire » — scrive il Pellegrino — « anche in questo caso, di non riuscire a vederci nessun diavolo. Proprio questo è il punctum dolens *di questo caso e in genere della cinematografia: l'enorme disparità di criteri morali nel valutare un soggetto, una tesi, una scena, un atteggiamento di forma ».*

Ecco, egli ammette dunque che ci sia « enorme disparità di criteri morali ». Ed è così davvero. Esiste infatti il nostro criterio morale, quanto mai sano, che si volge alla valutazione della sostanza delle cose, ovvero dei film che rientrando nella categoria dell'arte richiedono soltanto una valutazione estetica (laddove il parere « estetico » delle commissioni del C.C.C. è contaminato da erronei presupposti moralistici); e il criterio morale di Pellegrino & C. che analizza le cose esclusivamente negli aspetti superficiali, nei loro « metri » più o meno « criminali ».

F. P.

Cinema e radioteatro

Quando apparvero i primi tentativi di radio-teatro si cominciò a discutere se questa forma di spettacolo poteva aspirare alla qualifica di arte. Veniva quindi a sollevarsi una questione analoga a quella già dibattuta a suo tempo per il cinema, cui l'opinione dei più deliberò di attribuire la dignità di arte mentre di parere contrario furono e rimangono in pochi. Meno viva è stata la polemica attorno al radio-teatro, anche perchè questa forma rappresentativa suscita un interesse più circoscritto. Parrebbe quasi, che una volta che si è acconsentito a introdurre ufficialmente nel gruppo delle arti canonizzate da secoli una nuova eletta, si sia considerata con una certa indulgenza la pretesa di quei sostenitori della radio, i quali, incoraggiati dal precedente, cercavano di spingere anche la loro beniamina in quella nobile schiera, appena turbata dall'ingresso clamoroso di un nuovo membro. E invero, data la scarsa importanza e la scarsa diffusione del radio-teatro, non sarebbe più il caso di riprendere in esame il problema, se non fosse per alcune considerazioni che ci verranno suggerite da un esame comparativo delle caratteristiche della radio e del cinematografo.

* * *

Perchè è arte il cinematografo? L'Arnheim ha creduto di trovarne la ragione nei difetti stessi del cinematografo, nelle imperfe-

---

Questo studio di Adriano Magli nella premessa e nelle conclusioni — se pure con qualche riserva — sembra muoversi nell'orbita delle idee dell'Arnheim fatte conoscere in Italia da questa Rivista; idee che — come più volte qui stesso è stato dimostrato — per quanto possano essere state fruttifere, sono certamente superate da una più moderna consapevolezza estetica. Il Magli, riproponendosi il problema dei rapporti fra cinema e radioteatro, con impegno e serietà, non supera la contraddizione fondamentale implicita nel suo punto di partenza: la distinzione dell'arte in arti singole. Tuttavia ci sembra interessante questo scritto come documento dell'interesse che portano i giovani ai problemi delle più recenti forme d'arte.

zioni della copia che si fa del reale. A ciascuna di queste pecche, egli afferma, corrispondono larghe possibilità di trasformare i dati della realtà secondo un'intenzione artistica. A noi è sempre parsa eccessiva una tal minuzia nell'osservare, una tal monotonia di scoperte e conclusioni; piuttosto che andar cercando tutte queste particolarità, ci sembra più utile tentar di stabilire il principio, la ragione prima che dimostri come il mezzo espressivo del cinematografo consenta di pervenire all'opera d'arte. La ragione è semplice; le trasformazioni che subisce la vita nel suo trasporsi sono sufficienti a un artista per comporre con esse un suo linguaggio, ovunque presente, tanto che l'opera conclusiva non è più nè interamente, e neppure in parte (come avviene a mio parere nella fotografia), copia del mondo, ma unicamente espressione di personalità. Che poi tutte le particolarità osservate dall'Arnheim contribuiscano, quale più e quale meno, al cessar della realtà e all'apparir di uno spirito, questo ci interessa relativamente. In questo senso si dice del cinema niente più e niente meno di quel che si direbbe a proposito di qualunque altra arte; il mezzo consente l'espressione totale di una personalità, dato che le trasformazioni che impone alla materia, ai dati che gli vengono presentati, sono perenni, inarrestabili, identiche.

Avviene l'eguale alla radio? Non è così facile concludere per l'affermazione o la negazione. Il presente saggio si propone appunto di porre in luce le ragioni che mirano a favore dell'una o dell'altra tesi; quelle che fan supporre nel radioteatro un fratello minore di età ma pari di diritto, del cinematografo, e quelle invece che indicano nel radioteatro una sottospecie, anche se la più indipendente e la più varia, del teatro drammatico.

E, giacchè abbiamo nominato il teatro, ci è indispensabile accennare quali sono le caratteristiche sue, e quelle, corrispondenti ma diverse, del cinema, sulle quali ci baseremo nell'esaminare se la radio tiene più delle une o delle altre. Secondo quel che stimo, e non io soltanto, al teatro non si può riconoscere il nome di arte che in senso condizionato, poichè i vari elementi che compongono la rappresentazione non possono pervenire a fondersi in un complesso che faccia dimenticare le loro note dominanti e il valore che possiedono, ognuna per proprio conto. Cioè il teatro, come rappresentazione, non può essere un mezzo espressivo tale che un artista possa farne tutto quanto un veicolo della sua personalità e parlare attraverso di esso, lui solo, un unico

linguaggio; rimarrà sempre qualcosa di irriducibile, di impossibile a esser fuso, animato, trasfigurato. Perciò quest'arte grandissima non ha opera d'arte, in senso stabile e totale, ma solo delle grandi manifestazioni artistiche (lo stesso dicevo nell'articolo « Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo » su « Bianco e Nero », ottobre 1938-XVI, le cui idee tuttavia mi sembrano in una certa parte superate).

D'altro canto, il cinema possiede questa opera d'arte che manca al teatro; e il giudizio di valore potrà investire nel complesso tutta la rappresentazione, e per fissarla nella forma migliore. Non c'è stata, nel cammino verso di essa, nessuna tappa che potesse esser l'ultima. Per questo chiameremo il cinema talvolta « rappresentazione pura », come fonte di opere che non debbono esser giudicate in quanto interpretazioni e allestimenti di opere sottostanti, ma in quanto mondo a sè, che possono comunicarsi solo in forma di rappresentazione. E le ragioni sono numerose: per esempio, si può osservare che lo spettacolo teatrale non può avere, come il cinema, il suo centro ideale; lo spazio e il tempo del cinema sono ideali e come tali possono vivere in uno spirito e in quello solo ricevere tutta la forma; lo spazio e il tempo del teatro non lo sono... Ma non è qui il caso di immischiarci in un nuovo confronto.

Ora, una volta riconosciuti veri questi concetti, ci sarà assai utile per l'esame che faremo del radio-teatro lo stabilire se esso tiene più delle caratteristiche del teatro o del cinematografo. E per radio-teatro non intendo tutta la radio, la quale si è mostrata in grado di ospitare, senza troppi inconvenienti, opere drammatiche, antiche o recenti, ma quella specifica forma drammatica che si avvale, con idoneo artifizio, delle possibilità espressive consentite principalmente dalla trasmissione a distanza di materiale acustico. Dunque, diremo che il radio-teatro si accosta al teatro, qualora ammettiamo che la rappresentazione radiofonica non è altro, in qualsiasi caso, che una messa in onda sperimentale di un'opera letteraria, oppure che si accosta al cinema, se concluderemo che il solo valore artistico è riposto nella rappresentazione radiofonica di un brano acustico svolgentesi entro una certa durata di tempo e ascoltato senza più dover tener conto, nel giudizio, di un copione letterario adoprato dalla rappresentazione.

Per poter venire, se sarà possibile, a questa seconda conclusione, che meglio ci consentirebbe di definire il radioteatro un'Arte auto-

noma e nuova, bisogna dimostrare, anzitutto, che quelle che chiameremo « limitazioni e insufficienze » del mezzo sono tali, anche nella radio, da favorire, anzi imporre la nascita di un inconfondibile mondo artistico, inconfondibile perchè radiofonico: non « un mondo che si possa esprimere solo attraverso la radio » (osservazione apologetica più volte ritrovata, ma che proclamare soltanto una possibile originalità di contenuto) ma un mondo che non sia altro che radio, e che soltanto per darsi un contenuto abbia bisogno di prendere a modello la realtà vivente. Perchè si possa parlare di arte, a proposito del radioteatro, occorre che il mezzo radiofonico sia riconosciuto tale da alterare nelle sue forme caratteristiche tutta la realtà. In altre parole esaminando l'efficacia delle « deformazioni » imposte dalla radio, noi potremo stabilire se il radio-teatro sia un'arte a sè (simile, ma non soggetta, al cinematografo), oppure concludere per una forma aggiunta di rappresentazione teatrale.

La radio priva gli occhi di ogni lor parte. Tuttavia questa (ci si perdoni i termini) non mi sembra tanto una « deformazione » quanto una « amputazione » della realtà. Se sottrarre a tutti i sensi, fuorchè all'udito, gli oggetti loro, fosse l'unico difetto della radio e quindi la parte dell'udito venisse conservata intera, e oltre ai suoni e le voci si percepissero la loro provenienza e il loro distanziarsi con la stessa chiarezza, con cui un uomo dagli occhi bendati ode intorno a sè i rumori, la radio non sarebbe altro che un puro e semplice « teatro cieco »; nel quale l'ascoltatore, immerso in un liquido e invisibile anfiteatro, diverrebbe conscio di una finzione vicina, perchè si avvedrebbe della sua posizione « topografica », nei confronti della rappresentazione, e lui stesso, attorniato da voci, si sentirebbe, come al teatro, parte integrale dello spettacolo. Gli parrebbe di sentirsi in diretta corrispondenza spirituale e con lo spettacolo e quasi chiamato a parteciparvi, come a teatro, e così pure la distanza che lo separerebbe dal luogo della rappresentazione, gli parrebbe umana, misurabile, tale da confonderlo con essa e non da distaccarlo in una succube contemplazione.

Ma poichè, come tutti sanno, la radio è unidirezionale e unidimensionale, questo non si verifica. Ecco dunque scoperta, assai facilmente, la deformazione, che consente alla radio di assumere caratteristiche sue proprie, benchè vicine a quelle del cinematografo. Abbiamo afferrato, insomma, quell'insufficienza del mezzo per merito di cui il radio-teatro potrebbe aspirare al titolo di arte autonoma. Vedremo poi come nep-

pure questa « insufficienza » sia « sufficiente » ad autorizzare una tale conclusione.

Osserviamo ora alcune conseguenze dell'unidirezionalità nella trasmissione di brani drammatici. Non occorre che mi rifaccia continuamente ai possibili confronti col cinema, cui molte delle seguenti note potrebbero applicarsi senza variazione. Va anche detto che userò il termine di unidirezionalità, anche in certi casi in cui meglio sarebbe dire trasmissione a distanza; ma siccome la prima è la condizione risultante dalla seconda, mi sarà perdonata questa confusione tra l'effetto e la causa. Per esser precisi, le conseguenze prevalentemente estetiche apparterrebbero alla unidirezionalità e quelle piuttosto pratiche alla trasmissione a distanza; ma son distinzioni che lasciamo alla comprensione del lettore.

A causa dell'unidirezionalità, la radio-commedia perde nei confronti della rappresentazione teatrale, qualsiasi legame diretto con lo spettatore. Questi non è più presente materialmente al suo svolgersi, la distanza che lo separa da essa non è più una distanza reale, misurabile, in quanto che, come al cinema, non è più possibile misurare la distanza fra uno spazio reale, concreto e circoscritto e uno spazio ideale. Perchè ideale? Non c'è l'apparecchio ricevente alla radio? Non c'è lo schermo, al cinema? Ma questi non sono i luoghi della rappresentazione, ma i tramiti che ci immettono nello spazio ideale in cui si svolge la rappresentazione.

Sempre per le medesime ragioni lo spettatore ascolta nella radiocommedia una rappresentazione intangibile, già prestabilita e fissata in ogni minima sua parte, alla quale presume di venire ammesso solo quando essa ha raggiunto la forma migliore e definitiva. Quindi più di quel che altri va facendo, egli è condotto a giudicare ciò che altri ha fatto, per tutti gli spettatori come lui. Sullo svolgimento della radiocommedia lo spettatore non può influire, e non può far riverberare l'espressione del suo giudizio, perchè ascoltata così in distanza, la radio-commedia perde, nei confronti della rappresentazione teatrale, il carattere che quest'ultima sempre possiede, di avvenimento umano oltrechè artistico, direttamente influenzabile dai pareri del pubblico e per quanto preparato, e allestito perfettamente, soggetto tuttavia a variazioni imprevedibili come tutte le cose non fatte, ma da farsi. Lo spettatore non può direttamente approvare o biasimare la radiocommedia durante lo svolgersi, come non può interporsi allo scorrere

di un film: queste due rappresentazioni si svolgono in uno spazio ideale che non gli è più alla portata e in un tempo ideale che non è quello in cui egli vive. A causa dell'idealizzazione estrema dei tempi e dei luoghi, una grande libertà e le maggiori possibilità fantastiche si insinuano nella radio-commedia come nel cinema, con l'aperto favore del pubblico, quasi che dalle rappresentazioni artistiche che più si sottraggono alla sua tutela, questi si attenda il maggior profitto dalla libertà acquisita.

Tutti questi aspetti del radio-teatro sono da attribuirsi principalmente alla unidirezionalità della radio. Poichè anche il cinema può vantare delle « limitazioni » assai simili a queste, ne consegue che il cinema possiede tutte le caratteristiche suaccennate. Ma queste caratteristiche somiglianti del cinema e della radio portano ad altre conseguenze. Va notato che le due forme d'arte procedono entrambe con il massimo uso simbolico, allusivo dei particolari espressivi. Ciò proviene dall'incompletezza concettuale della materia espressiva cui si cerca di porre compenso, facendo sì che la materia stessa abbia sempre, pur nella sua povertà, un significato e un valore che di assai la trascendano, in modo che ciò che essa esprime si amplifichi per quel che suggerisce. Grande cura vien rivolta quindi a destare coi più semplici mezzi (per meglio dire con mezzi necessariamente semplici) le impressioni e gli echi più istintivi nell'animo del pubblico. A questo proposito io credo che il fatto, più volte osservato, che quanto più un film spicca per realismo, tanto più esso acquista un tono spettrale, allucinante, irreale, trovi facilmente spiegazione, qualora si consideri che quanto più calcata, travagliata, abbandonata a sè si fa l'espressione cinematografica, tanto più, per compenso narrativo, per equilibrio interno cresce il cumulo irrazionale di impressioni che la materia nella sua insistente nudità viene a suscitare. E il mondo morale che si verrà creando non procederà da un pensiero che leghi cosa a cosa, ma costituirà un tutto indistinto, spesso addirittura ossessionante e misterioso (va ricordato che a certi romanzi, come quelli di Faulkner, si prestano osservazioni analoghe). Parrebbe imporsi quindi tanto nel cinema che nel radio-teatro un continuo simbolismo, o meglio un illusionismo d'obbligo, dato che le falle, per così dire, che presenta la struttura delle due forme di rappresentazione (di cui la maggiore è l'assenza della tridimensionalità) lo esigono per compenso, quasi per controspinta interna. Tutto ciò non rappresenta una mia scoperta; infatti il carattere evocativo e allusivo

della parola e del suono radiotrasmessi è ormai un luogo comune della estetica radiofonica. Mi preme solo notare che esso esiste anche al cinematografo, ma che alla radio balza di più agli occhi perchè ha un maggiore isolamento del particolare espressivo, corrisponde una necessità maggiore di valersi dei suoi significati per riparare alla sua povertà e procurarsi in tal guisa mezzi più ricchi e più idonei ad esprimere un completo mondo artistico. Si ricerca quindi che la trasmissione dei suoni e delle parole susciti echi e suggestioni nell'animo del pubblico, in modo da allargare il respiro per sua natura fiacco e arido delle trasmissioni drammatiche. Si ricerca quindi che il pubblico possa « completare » facilmente la magra trafila dei suoni; ma non con gli occhi, come è stato detto stranamente, quasi che l'ascoltatore dovesse senza posa figurarsi gli ambienti e le fisonomie di cui ode le manifestazioni acustiche, ma secondo le vie involontariamente preferite dalla fantasia di ciascuno nell'impadronirsi di un mondo di cui il radiodramma tende a suscitargli l'impressione generica.

Sempre a causa dell'unidirezionalità della radio e delle corrispondenti caratteristiche del cinema si verifica un altro fenomeno che io mi arrischierei di definire così: « messa in pericolo del tempo ». Nell'articolo che ho citato io attribuivo la facilità a morire nel quadro cinematografico, il rapido consumarsi dell'interesse per un qualsiasi dato espressivo alla poca attrattiva sensoriale del mondo in ombra ospitato dallo schermo. Più esattamente direi ora che lo spettatore rivivendo la vicenda che gli è esposta, entro un tempo idealizzato e uno spazio idealizzato, non soffre che un qualsiasi dato espressivo rimanga troppo a lungo dinanzi a lui, turbando quindi, con una permanenza senza ragione, con un brusco arresto, con una inopinata pesantezza, quel procedere selettivo, quella condizione di libertà, che favoriscono la creazione di un mondo poetico. Infatti l'interesse del campo visivo, in sè stesso non può mai sostituire quello della vicenda in corso; inoltre è inconcepibile allo spettatore come l'inquadratura resti la stessa quando esiste la possibilità di cambiarla; di qui un'ansia del diveniente, una sollecita impazienza che deve essere continuamente appagata. Quindi bisogna tener conto della durata temporale delle scene e dell'effetto del loro distribuirsi nel tempo poichè il valore emozionale delle scene, la loro capacità di mantenere più o meno a lungo l'interesse ha fra i suoi fattori un elemento importantissimo: il tempo. C'è quindi un'entità che fatalmente si svolge, continua; e accetta di condurre qualche carico,

purchè gli stia alla pari con la stessa foga. Non si può fare del tempo il piedistallo di un'arte, senza inchinarsi alle sue leggi inderogabili. Il tempo distrugge l'interesse dei quadri; ma a questa distruzione favorisce la sostituzione rapida di essi, e queste sostituzioni permettono col fronteggiarsi e l'alternarsi dei loro contenuti, delle possibilità straordinarie. Abbiamo dunque, in questa azione del tempo, un nuovo, apparente difetto; in realtà un « beneficio », essendo una caratteristica espressiva fondamentale di una nuova arte. Oltrechè nella musica il tempo entra quindi come elemento essenziale dell'arte; anche nel cinematografo. Senza stare ad immischiarci in un confronto tra le arti noteremo che nel cinema le proporzioni delle parti che formano l'opera d'arte, ha importanza come nell'architettura; l'unica differenza è che si tratta di proporzioni di tempi invece che di proporzioni di spazi. Invece nella letteratura permane bensì una certa necessità di proporzione tra le varie parti in cui si distribuisce un romanzo (proporzione spaziale e temporale insieme) ma non altrettanto assillante, perchè non determinata da esigenze rappresentative.

Per quanto riguarda la radio-commedia è indubbio che essa possiede come il cinema questa necessità perenne di trasformarsi tutta intera, senza soste. Un'altra ragione di questo fatto, soprattutto per la radiocommedia, potrebbe essere questa: ogni dato espressivo suggerisce un significato, appar quasi un simbolo, per le note ragioni; ha quindi il compito di suscitare un'idea; una volta che vi sia riuscito, la sua funzione è adempiuta. Avendo perduto nei confronti della rappresentazione teatrale, l'ancoraggio potente del palcoscenico, cornice dotata di tanta forza spaziale, sensoriale, spettacolare, da far dimenticare in parte le necessità del tempo, la radiocommedia, come il cinema, si affida unicamente alla successione rapida dei suoi contenuti.

* * *

Vorrei a questo punto accennare ad alcuni mezzi abituali della tecnica narrativa del cinema, ritrovabili anche nel radioteatro. In un successivo articolo tornerò con maggior cura su queste osservazioni per ribadirle e completarle.

Nei confronti della letteratura narrativa, il cinema si distingue, fra l'altro, per la necessità di esporre col metodo della sostituzione ritmica, sottomettendo il racconto a un embrionale musicalità. Un ro-

manziere ha a sua disposizione uno strumento più malleabile della macchina da presa, col quale può a piacimento tratteggiare il suo mondo con legami di pensiero, incisi, richiami, descrizioni, osservazioni, con quanta ampiezza e libertà egli vuole, Bisogna tener conto che egli non è impacciato da alcuna necessità di rappresentazione. È assai facile, per esempio, al romanziere, dar valore al presente col ricordo del passato, dati i mezzi di cui dispone. Anche perchè la narrazione non si dimentica così presto e facilmente come la sequenza cinematografica, perchè il nuovo quadro cinematografico, la nuova azione, assorbono e tiranneggiano la mente, seppellendo i propri predecessori, troppo facili a consumarsi, come accennavo prima. Mentre al teatro la scenografia che non cambia per lungo tempo e i corpi stessi degli attori custodiscono il ricordo del passato, il cinema vien trascinato via da una dimenticanza all'altra sulla ruota infaticabile del tempo. Per questo tutti i legami sottili di idee, tutte le rispondenze armoniose fra i fatti, che ogni poesia narrativa esige, parrebbero gravemente ostacolati nell'arte cinematografica.

Senonchè qui soccorre la genialità degli artisti che inconsciamente trovano i rimedi, facendo, come sempre, del difetto materiale di poesia. Uno dei metodi usati da essi è quello della « ripetizione » ovvero sia della « ripresa dei motivi ». Questa tendenza del cinema di ritornare sugli stessi particolari espressivi, di qualunque genere essi siano, in tempi diversi, in modo che assumano un significato particolare per il loro ripetersi e il loro riaffacciarsi in successivi e differenti momenti, è talmente comune, che non è neppure il caso, ora, di citare degli esempi. Ogni film che si regga ne fornisce. Quel che è interessante è esaminare le cause di questo procedere. Esse risiedono, a mio parere, innanzi tutto nella pronta dimenticanza che copre a un tratto le trascorse scene, sommerse dall'interesse per un nuovo oggetto spettacolare, in modo che è solo con l'insistenza su certi aspetti, su certi « segni » per il mondo che si vuol rappresentare, che è possibile alla lunga lumeggiarlo e ribadirlo (da notare che i grandi artisti non temono mai di ripetersi). Un'altra ragione vi sarebbe, un po' più complessa. Il cinema è essenzialmente un'arte di rappresentazione, nella quale la materia « si descrive da sè », si dà un senso da sè. Quindi insistendo su sè stessa, si fa chiara. Spieghiamoci meglio. Il cinema è racconto. Ora qualsiasi racconto, e quindi anche un racconto rappresentato, come il film (racconto in atto; cfr. art. citato) ha bisogno di un'organizzazione

e di un pensiero motore. Perchè un racconto riesca un'opera d'arte, è necessario che si pongano fin dall'inizio i capisaldi della sua unità ideale, è iniziando da essi che si svolge attraverso tutta l'opera un pensiero-guida; un'intenzione unica. La parola serve mirabilmente questo pensiero, perchè non solo narra, ma collega contemporaneamente i pezzi; nel cinema, si è alle prese con elementi assai più rigidi, i quadri, separati dal « taglio » gli uni dagli altri. Per collegarli e farli vicendevolmente risaltare bisogna far sì che gli uni, di per sè stessi, senz'altro aiuto, richiamino gli altri. E lo possono fare soltanto riprendendo qualcosa dagli altri. In questo modo la fluidità e l'inconsistenza della materia espressiva del cinema, trova un rimedio ripiegando su sè stessa. Perciò la ripresa è un mezzo usatissimo dagli autori per dimostrare le loro preferenze espressive e dare quindi una veste personale alla vicenda che raccontano. René Clair è l'esempio più lampante; ricordate nel *Milione* la giacca che rilanciata di persona in persona, diventa a poco a poco come la palla di una partita di rugby? Ma senza arrivare a questi estremi gli esempi sono innumerevoli.

In attesa di ritornare altrove su questi punti che esulano un poco dal nostro argomento, limitiamoci di aggiungere un breve corollario. Sulla necessità stringente di ricordarsi del tempo, che trascorrendo pesa, abbiamo parlato. Quale miglior modo per ottenere un incanto continuo, per ben risolvere i grattacapi del tempo a venire, che, volere o non volere, sopraggiunge e vuol esser riempito non solo bene, ma originalmente, se non un seguito di trovate, ciascuna nuova e dilettevole? Quale miglior strumento della « sorpresa »? Ma i colpi di scena, le avventure inaspettate, singolari e attraenti, il più delle volte si intonano difficilmente al mondo morale che si vuole costruire. L'arte si deturpa con l'effetto. Eppure vi è una forma di sorpresa che perfettamente si accorda sia con la necessità di avvincere lo spettatore che con quella di non nuocere all'unità ideale di un'opera: la ripresa imprevista. Il riaffiorare inatteso di qualcosa di noto, anche nelle circostanze più disparate possiede una capacità di comunicazione immediata su cui i grandi registi giocano sempre.

Tutto ciò non ha molto a che fare col radio-teatro. Eppure se noi esaminiamo i procedimenti artistici a cui sono istintivamente ricorsi gli autori di radiocommedie, convinti com'erano della necessità di dar vita ad opere esclusivamente radiofoniche, notiamo che si sono valsi moltissimo dei procedimenti cui accennavo sopra, come di tanti altri

propri del cinema. Assistendo, per esempio, a *Gente in treno* e *Isolato C.* di Giannini, opere meno brutte di altre ascoltate, abbiamo notato come alcuni dei migliori effetti si raggiungessero in certe insistenze, in certe riprese di suoni e di parole; fosse il ritornare di un medesimo sfondo acustico, quasi mobile cornice del dramma; o fosse un'idea, una ostinazione, una speranza ribadita melanconicamente dalle stesse parole, fino a non destare più l'impressione suscitata al primo apparire, ma un'altra magica e indistinta, come di cosa che conferma sè stessa senza requie, il fatto è che per ottenere quella specie di canto ideale di cose e di persone, per comporre e dissolvere nella nebbia della radio sempre nuovi fantasmi, si è fatto assai uso di ripetizioni, di insistenze, anche per dare un senso più preciso alla parte che si andava trasformando. Complessivamente si può per ora affermare che tanto nel film come nella radiocommedia, si cerca di fare il massimo uso della sintesi emozionale dei vari particolari espressivi, con l'aiuto di molti espedienti di cui la ripresa è uno dei principali (non l'unico). Infatti poichè questi particolari non possono venir fusi e collegati con la parola, si cerca che essi, con la loro sola apparenza, si richiamino a particolari passati o ne preparino dei futuri.

* * *

Abbiamo esposti fino a questo momento gli aspetti che può assumere il radioteatro a causa della unidimensionalità; aspetti propri anche del cinema, in misura poco diversa. Dobbiamo dunque concludere che nella messa in onda, nell'atto conclusivo della rappresentazione si ha una deformazione di tale importanza che non solo nessun copione radiofonico possa prescindere da essa, ma che l'atto della messa in onda sia veramente alla radio l'atto conclusivo e fondamentale, come quello della ripresa cinematografica? Conclusivo e fondamentale: parole in contrasto, ma solo in apparenza, poichè l'atto della ripresa cinematografica benchè terminale è veramente quello per cui tutto il lavoro si effettua, sin dall'inizio. Ora possiamo noi concludere, giunti a questo punto, che il momento della messa in onda, quello in cui si fissa la forma della rappresentazione, è il vero indispensabile atto artistico, innanzi il quale non si può parlare di arte se non in senso funzionale e preparatorio? Possiamo concludere che il radioteatro, come il cinematografo è arte in quanto « rappresentazione pura », in quanto

rappresentazione che non ha interesse per lo scritto che rappresenta, ma per la vita che essa stessa crea?

Da quel che ho detto innanzi parrebbe di si, da ciò che dico risulterà il contrario. E per facilitare questa dimostrazione, mi rifaccio a un libro di Enrico Rocca « Panorama dell'arte radiofonica » assai aggiornato e utile nella parte storico-critica, ma forse meno curato nella parte teorica. Vi si afferma tra l'altro che non può meritarsi l'attributo di « radiofonico » ciò che non trae partito delle possibilità della radio. In altre parole, una volta riconosciuto che la radio permette alcuni effetti notevoli di suggestione, di forte idealizzazione, non concesse da nessuna altra forma rappresentativa, non si ammette che una radiocommedia non si valga il più possibile di questi effetti che sono gli unici con cui la radio dichiari la sua originalità. Vale a dire, scrivendo per la radio, sarebbe necessario sforzarsi di concepire degli effetti ottenibili solo attraverso di essa. Infatti (sto citando con parole mie) se lo scrittore radiofonico si limitasse a un seguito di lunghi dialoghi che si svolgessero tutti in pochi ambienti, non si vedrebbe ragione, tranne forse per motivi di economia di messa in scena, per cui l'opera non fosse scritta piuttosto per il teatro. Di qui un'altra asserzione del Rocca: che ad una buona radiocommedia è necessaria una molteplicità di ambienti.

Non si possono lasciare queste affermazioni senza qualche postilla. E, come al solito, cominciamo dalle osservazioni più semplici, più puerili, se volete. Il mezzo espressivo possiede, nel cinematografo, tanta segreta forza di trasformazioone, che le opere di musica, di teatro, di letteratura, che si vogliano trasporre al cinema, non si mantengono letteratura, teatro, musica, ma diventano cinema. Nella trasmissione radiofonica la musica acquista in levità mistica, ma rimane musica, anzi trova forse la sua sede migliore; la commedia deve adattarsi alla cecità e alla unidirezionalità, ma sostanzialmente resta opera di teatro. Sono quindi consigliabili solo piccoli adattamenti compensati dalla possibilità di diffondere a distanza opere di notevole interesse.

Ne consegue che la composizione di opere tipicamente radiofoniche non avviene di necessità ogni volta che si trasmette per radio un pezzo drammatico, ma soltanto quando si è intenzionati a trar partito all'estremo delle caratteristiche della radio, e facendo leva su di queste a scrivere un'opera che solo alla radio possa trovare una sede adeguata di rappresentazione. Cioè la creazione radiofonica, squisitamente

radiofonica è possibile, ma non necessaria, perchè la radio ha una potenza trasformatrice, soltanto quando chi crea ha sempre dinanzi a sè il ricordo di alcune possibilità estreme che essa consente. Insomma, all'intenzione di scrivere per la radio si deve accompagnare quella di scrivere, servendo certe caratteristiche di essa, elevate a canone estetico. L'artista che crea per il cinematografo, lo può fare con molta maggior spontaneità, perchè il mezzo cinematografico è artefice diretto e spontaneo del mondo cinematografico, mentre il mezzo radiofonico deve essere sfruttato al massimo per produrre l'illusione del suo mondo. Si ha quindi una innegabile violentazione dello spirito dell'artista, il quale, scrivendo per la radio, teme di ricadere nel teatro e quindi cerca gli effetti più complicati, in quantochè, anche scrivendo per la radio è possibile fare del teatro puro e semplice! Ma domando io, è possibile stabilire un punto dove cessa il teatro e comincia il radioteatro? Mi si potrà obbiettare: anche moltissimi di quelli che scrivono per il cinema, non tengono conto delle esigenze fondamentali di quest'arte, e ricadono nel teatro. Questo sarà pur vero; errore loro, quindi, ma il risultato finale non sarà mai teatro, ma tutt'al più brutto cinema, in quanto l'intervento purificatore del mezzo, fa cinema, come accennavo, di ogni cosa.

Ora possiamo noi in coscienza chiamare arte un mezzo espressivo la cui materia sia così poco sciolta dal teatro, e così poco caratteristica e definita che il mantenervisi sempre legati, formi uno dei problemi massimi degli artisti che vi si dedicano? A me pare di no. Ma troveremo ben più convincenti ragioni. Per ora, anche per dimostrare quanto siano labili gli argomenti con cui i sostenitori del radioteatro cercano di attribuirgli caratteristiche particolari e inconfondibili, consideriamo l'altra affermazione del Rocca che non può esistere una buona radiocommedia senza frequente mutar d'ambiente. È innegabile che la monotonia è un difetto da evitarsi sempre, non solo nel film, ma anche nella radiocommedia, inquantochè la materia loro, come affermavo, è labile e vien presto a noia. È quindi necessario « variare » assai spesso l'oggetto dell'interesse del pubblico. Non l'ambiente. Non c'è nessuna ragione di cambiar spesso l'ambiente. Tanto più che, alla radio, l'ambiente non esiste.

M'immagino che ad alcuni questa affermazione parrà superficiale e dubbia. Sento già le critiche: l'ambiente non si può vedere, nessun lo nega; ma lo si può far sentire, lo si può far intravedere nei suoi aspetti

salienti. Vi sono mille modi per farlo. È facile far capire dove si svolge una scena. Allora, aggiungo io, se una scena si svolge tutta in una stessa stanza, è facile far capire che si svolge sempre in quella stanza. Ma chiedo: se anche lo spettatore sa che una scena si svolge tutta in una stessa stanza che fastidio ne riceve? Perchè una bella radiocommedia non può svolgersi tutta in uno stesso luogo? Forse che riesce insopportabile se non cambia spesso di sede? Perchè questo suo nomadismo d'obbligo? Per chiarire meglio le idee rifacciamoci, come al solito, al cinema. Riconosco appieno i gravi inconvenienti che possono essere arrecati da una eccessiva fissità di ambienti. Però distinguo questi ultimi in luoghi e sfondi. E dimostro facilmente che mentre è necessaria una molteplicità di sfondi, una molteplicità di luoghi non è strettamente indispensabile. Non si sono visti dei film notevoli, come *La foresta pietrificata*, svolgersi per parti lunghissime nello stesso luogo, chiuso da quattro mura? Ciò che invece è necessario cambiare è lo sfondo entro cui campeggia la figura, oppure lo scenario, oppure l'oggetto che, senza scorta di personaggi, assurgono per qualche attimo al primo piano dell'interesse. L'inquadratura non può permanere identica per molto tempo per le ragioni già abbondantemente esposte e, più semplicemente, in ultima analisi, per una pretesa naturale del pubblico, così esprimibile: se è possibile farci vedere qualcosa di altro, che cosa aspettano? Benchè l'interesse dello spettatore segua l'azione, e solo di sfuggita esamini la parte per se stessa spettacolare, come l'ambiente, le vesti, tutto il resto, considerandola non in sè stessa, ma rispetto all'azione cui serve (o almeno dovrebbe essere così), tuttavia i particolari che persistessero troppo a lungo immobili gli ingombrerebbero la vista, e finirebbero con l'infastidirlo. Del resto abbiamo già trattato di questa voracità del cinema, che morde le sue creature con una bocca fiera: il tempo. Abbiamo già parlato del rapido avvizzirsi delle novità per cui ciò che di primo acchito ci attrasse, ci sembra, appena appena si ostini a restare, una zeppa frusta e insignificante.

Ora, mantenendoci nel più rigoroso parallelo col radioteatro, notiamo che allo sfondo visivo del cinema corrisponde lo sfondo acustico della radio, anch'esso, alla lunga, irritante. E infatti può verificarsi qualche volta che si abbia un interferire troppo insistente di suoni in modo che qualcuno di essi divenga odioso; nel quale caso è necessario cambiare lo sfondo acustico. Tuttavia occorre osservare che l'esistenza di questo sfondo è possibile ma non necessaria e inelimina-

bile (al contrario del cinema); inoltre l'effetto che produce non è così vivo come quello dello sfondo visivo del cinema, e assai più sopportabile, come chiunque che abbia udito una radiocommedia può accertare. Per esempio, il rumore del vento o dell'acqua, entro cui si scandiscono le parole, può divenire un commento accettabile, anche se continuo, che dà alle parole una risonanza magica. Si dà anzi il caso che un suono sgradevole da prima, possa esserlo meno con l'assuefazione. Ma ciò dipende soprattutto da certe differenze fra suono e visione, di cui parleremo.

Ma, a parte questo, resta facilmente confutata, nella sua veste generica, l'asserzione di prima. Cioè, non importa assolutamente nulla che lo spettatore sappia che la stessa scena si svolge nella stessa stanza, come non importa nulla che assistendo a *Carnet di ballo*, lo spettatore sappia che la scena della madre pazza si svolge tutta nella medesima stanza; non fa nulla, ripeto, a meno che non intervenga qualche suono o qualche voce che con la sua presenza gli ricordi che l'ambiente è sempre quello e a furia di rammentarglielo lo infastidisca. In altre parole un ambiente che ricordi senza tregua la sua presenza non esiste alla radio; nella maggior parte dei casi le sue caratteristiche sono state accennate, più o meno vagamente; ed ora il concetto di esso, posa, senza suscitare alcuna pena, nell'incosciente dello spettatore in ascolto. Quanto poi all'osservazione giusta, che la radio permette di variare d'ambiente con una facilità notevolissima, essa ci riconduce al dilemma già accennato tra necessità e possibilità. In altre parole questo uso sfrenato della libertà è possibile, ma non necessario. Cioè nulla vieterebbe domani ad un artista di scrivere una bella radiocommedia tutta racchiusa nello stesso ambiente. Insomma, il torto degli esteti della radio è stato quello di voler innalzare a regola d'arte, a canone imprescindibile di una nuova estetica, quello che non è che una facoltà estrema concessa agli autori. Essi erano evidentemente mossi a ciò dal desiderio di passare oltre il teatro, di cui, troppe caratteristiche, per quanti sforzi essi facciano, restano infitte nel radioteatro.

* * *

È assai facile all'occhio, senza altro aiuto, registrare l'aspetto drammatico della vita di tutti i giorni. È sufficiente che l'occhio possa seguire

lo svolgimento di alcune personalità nel tempo e nello spazio e il loro contrapporsi reciproco e il loro contrapporsi all'ambiente. Si può affermare che, quando senza nostri interessi in giuoco, contempliamo la vita circostante, un interesse per la sua drammaticità interviene con una certa facilità ogni volta che anche soltanto con l'occhio percepiamo un conflitto di personalità; siano queste, come è più appropriato, uomini; o siano cose che assumano una individualità quasi animistica, per l'interesse che si annette alla loro vita di relazione. Perchè non basta dire che dramma è conflitto, ma bisogna aggiungere che è conflitto di personalità; intendendo per personalità qualsiasi individuo o cosa che sembri a noi esplicare un ruolo di protagonista o antagonista qualsiasi. Vi può essere anche un dramma di cose, per esempio una frana che si abbatte su di una casa e la fa crollare, purchè le cose diventino per chi le guarda protagoniste di una relazione qualsiasi, che abbia un suo svolgimento o una sua conclusione. Cioè dramma in senso generico, non è un concetto assoluto, ma un concetto relativo, relativo allo spettatore. Un fatto diviene dramma per coloro, che assistendovi ne colgono gli sviluppi drammatici. Ora io credo, che la vita anche ridotta al suo svolgersi visivo, abbia quasi sempre un aspetto drammatico, in quantochè, pur così scemata, è sempre piena di « possibili protagonisti di drammi » ciascuno dei quali assume facilmente una personalità di contrapposizione. Con l'occhio noi possiamo renderci conto, abbracciandone i limiti, di una infinità di individui possibili attori di dramma, estendendo questo nome anche alle cose. Inoltre il muoversi di qualsiasi individuo non rappresenta solo una variazione del suo stato, della sua costituzione, ma una variazione in un complesso, parte del quale, rimanendo integra, servirà ottimamente di risalto continuo all'ente mobile. Ne deriva che il cinema muto che ha per materia su cui operare tutta la vita nel solo aspetto visivo, fa assai facilmente del dramma. Infatti le possibilità di selezione e idealizzazione che esso consente, unite a questa « obbedienza » al dramma della sua materia gli permettono di dar vita ad opere alle quali tutti gli uomini, o quali, prestano un interesse drammatico. Perchè se è vero che dramma è concetto relativo, è vero bensì che gli autori del film muto hanno la possibilità di fare apparire un dramma la loro creazione a tutti gli spettatori (dramma in senso relativo a tutti, quindi dramma in senso assoluto) e questo ottengono con la conoscenza delle istintive reazioni umane. La grande ricchezza dei contrappunti, il vicendevole risalto di

tanti elementi, quanti se ne raccoglie con la vista, possono creare agevolmente nel cinema muto la tensione drammatica. Togliendo alla vita tutto, tranne la parte vedibile, se ne mantiene facilmente la implicita drammaticità, a causa della grande individuazione dei protagonisti e delle loro mosse, concessa dalla visione. Infatti un quadro di vita registrato dall'occhio, non solo è ricco di contrappunti, ma si svolge di continuo e necessariamente fornendo sempre oggetti e rilievi agli oggetti. Può registrare molto e molti mutamenti con un certo ordine. In altre parole la sostanza del cinema muto è naturalmente drammatica; anche se esso non trasporta tutte le sfere della vita soggette ai sensi, ma solo quella soggetta all'occhio, tuttavia trasporta abbastanza materiale, per rinnovare con pochi artifizi la drammaticità frequente del suo modello. Direi che è quasi più difficile distruggere questa drammaticità che conservarla. Quindi fu una sciocchezza tentare di umiliare questa congenità drammaticità del cinema muto, con gli aborti espressionistici di visione pura, con le cosidette musiche di immagini (la musica non è in sè stessa dramma).

A differenza del cinema muto il radioteatro ha da compiere uno sforzo notevole per spremere la sostanza drammatica da una materia che non trasferisce tanta parte della vita da conservarne la implicita drammaticità; intendendo sempre per drammaticità, la facilità di un fatto qualsiasi ad essere seguito naturalmente da tutti come conflitto di personalità. Infatti il suono non raffigura, non rappresenta sempre e comunque delle personalità. Astraendo un momento dal « concetto » che il suono sottoforma di parola può suscitare, notiamo in generale che il suono si pone come entità non composita, come labile ed esteriore filiazione delle cose, ma già da esse distinta. Una fonazione pura e semplice è assai difficilmente complesso di personalità, e quando lo diventa, lo diventa perchè suggerisce l'idea di personalità sottostanti, che tuttavia non possono affacciarsi alla ribalta dell'udito che una o due per volta, con gran stento e discrezione. La « successione » di suoni non solo non è sempre drammatica, ma può essere un divertimento, un giuoco, un piacere, senza significato, quindi senza altro valore che quello derivante dall'armonia con cui è regolato.

Il suono non è che la estrinsecazione disordinata e (ciò che più importa) saltuaria e discontinua delle cose. Per comunicare agli uomini un mondo attraverso i suoni bisogna forzarlo senza requie a parlare, traendo il materiale sonoro da ogni parte e ammucchiandolo insieme,

traballante, per dare un'idea di una certa omogeneità. Mentre nel cinema muto la drammaticità esiste sempre, o per lo meno esiste con facilità assoluta (qui non si fa questione di esito artistico), nella radiocommedia essa compare faticosamente, poichè il suono fornisce minor copia di personalità da mettere inconflitto. Qui mi si potrebbe obiettare: ma i drammi, i drammi teatrali non sono formati di parole? e le parole non sono suono? Senza dubbio. Ma in questi drammi non c'è la pretesa di conservare ritrattandola la vita sottoforma di rappresentazione acustica. Perchè mi preme appunto di dimostrare questa impossibilità della radio nei confronti del cinematografo. Non nego affatto la drammaticità dei dialoghi di teatro, ma il suono non pretende in quei casi che servire a dei concetti, l'insieme dei quali verrà a creare il dramma; non è affatto necessario che il suono sia fissato nella sua essenza acustica definitiva, perchè ci sia poesia drammatica. Infine a che scopo questa lunga chiacchierata? Molto per mettere le idee chiare su un punto importante e un poco anche per confutare un'altra asserzione del Rocca, la più strana di tutte. Egli afferma, come se dicesse una cosa ovvia, che il radioteatro corrisponde al cinema muto, perchè questo è visione, mentre quello è suono; sono quindi arti analoghe che fanno della loro diversa materia un uso assomigliante. Inoltre, come il cinema ha ricevuto dalla scienza il dono aureo del sonoro, che l'ha perfezionato, così il radioteatro dovrebbe aspettare quello della televisione. La prima di queste due asserzioni è la più passabile, per quanto abbiamo visto quale sostanziale differenza passa fra la resa drammatica del suono e della visione. Coloro che facevano risiedere l'avvenire del cinema in un ritmo di visioni sempre più vuote e iridescenti, alla ricerca di un godimento estetico senza contenuto narrativo, non consideravano a sufficienza la incancellabile, sostanziale drammaticità della visione, o meglio della realtà conservata come visione (tanto che anche nella pittura, nella semplice pittura, per quanti sforzi si facciano non si può far dimenticare che anch'essa deve appoggiarsi in qualche modo al vero, richiamarsi in qualche modo alla nostra conoscenza empirica, contare su di un substrato realistico-visivo, a tutti accessibile). Cioè nelle arti di visione la pura forma non può esistere poichè visione è vita; vita è personalità, personalità è drammaticità. Il Rocca non commette un così grosso errore; tuttavia non riesce a persuaderci, anzi non tenta neppure di persuaderci che il radioteatro possegga una natura così infallibilmente drammatica come il cinema muto. Non è il mezzo

che ti dà spontaneamente sottomano il dramma; è un uso arbitrario e forzoso del mezzo che ti fa sperare di pervenirci. Quindi a me resta il dubbio, in attesa di più convincenti argomenti, che non si possa parlare d'arte per una forma espressiva che con tante fatiche e tante cautele tenta di darsi una sua autonomia, una sua consistenza, sperperando le sue energie nello sforzo per mantenersi in sè medesima. È come un ubriaco, che faccia fatica a tenersi dritto; non può lavorare in tali condizioni, se non è aiutato da altri. Ma allora il lavoro non è più tutto suo.

Ma la seconda ipotesi del Rocca è veramente incomprensibile. Infatti, chiediamoci, che cosa è avvenuto nel cinema con l'ingresso del sonoro? La drammaticità sostanziale già naturalmente posseduta dal cinema non è stata infirmata, ma appena alterata nelle sue caratteristiche. Un nuovo coefficiente contrappuntistico, il sonoro, si è inserito, strumento formidabile di comunicazione, ma secondario in un esame dell'arte cinematografica. Viene ad accrescere l'intensità contrappuntistica un nuovo elemento di risalto e di commento, che danneggia tuttavia un poco l'idealizzazione del tempo e dello spazio, perchè si conserva press'a poco tale e quale com'è in questo mondo; quindi se per un canto facilita l'espressione, per l'altro la ingombra, (una variazione del suono, la unidirezionalità, esiste anche al cinema ma poco efficace perchè ad ogni suono si assegna una provenienza ideale da un lato del campo visivo). Ma il radioteatro rimarrebbe, con l'aggiunta del quadro visivo, sostanzialmente identico? Neppur per idea! Esso diverrebbe tutt'al più del cinema sonoro diffuso a distanza. Ma c'è una cosa ben più importante da osservare; esso perderebbe proprio tutte quelle caratteristiche « possibili », appoggiandosi a cui aspira al nome di arte! Perchè le caratteristiche, che pretende di possedere esso solo, derivano appunto dalla sua povertà espressiva, e dallo sfruttamento energico di certi effetti derivanti dalla cecità e dalla unidirezionalità È proprio affermando la potenza espressiva e l'originalità comunicativa delle principali sue « lacune » che esso aspira al nome di arte!

Toglietegli queste, anche una sola, e che resterà di esso?

* * *

Oltre ai concetti esposti, che è necessario tener presenti per un giudizio definitivo sul radioteatro, ci resterebbero da fare alcune osser-

vazioni collaterali sui modi narrativi del cinema che tuttavia si prolungherebbero troppo a lungo, e per questo riserberò ad un successivo lavoro. Mi limiterò ad accennare di passaggio ad alcuni punti indispensabili al nostro esame comparativo. Si è accennato, parlando degli effetti del tempo, al tono emozionale-avventuroso che è necessario per reggere al cinema qualsiasi sequenza anche se non abbia che un compito di passaggio e serva a indagare e spiegare qualche punto secondario. Anche una descrizione deve porsi come una vicenda, deve avere un suo ritmo interiore, che la faccia seguire nel suo svolgersi, con un interesse tenuto desto dall'incertezza; il susseguirsi dei suoi contenuti deve essere palpitante. La potenza espressiva, necessaria ad ogni arte, deve quindi essere suffragata nel cinema dalla potenza comunicativa, poichè il tempo non è lasciato, come dinanzi a una pittura, in balia del contemplante, ma è sottratto a questi e assunto in forza per meglio dominare lo spettatore. Ora per questo sforzo comunicativo il cinema fa uso, come è suo diritto di tutti gli elementi che ha a sua disposizione. Fra questi stava ora la parola, la quale non ha più valore per sè stessa, ma semplicemente per l'aiuto che può prestare in obbedienza alle esigenze comunicative del cinema. Non ci si deve quindi perdere ad esaminare il dialogo di un film per il suo valore letterario. Il dialogo scompare come elemento componente, in un complesso in moto, che lo trascende, poichè non ci si può fermare, come al teatro, a considerarlo di per sè, nel suo valore artistico, non tocco dalla rappresentazione. Non è attraverso la parola, la parola che s'aspetta di essere ascoltata, considerata, giudicata, che si esprime il poeta del cinematografo. Egli si esprime con tutto ciò che gli occorre, anche con la parola, ma mai soltanto con essa, poichè la parola ha un quadro dietro a sè, anzi sopra di sè, e quindi non le è dato che un significato contrappuntistico. E il contrappunto di cui essa è strumento, non proviene solo dal concetto che suggerisce, ma dal sentimento generico che suscita quando viene pronunciata in un certo modo e in un certo sfondo. Il concetto contribuisce a questa impressione, ma non ne è il solo artefice. Perciò durante la ripresa la parola può assumere un tono e delle sfumature di cui solo il regista prevede e misura il valore emozionale e comunicativo. Perchè — è giunto il momento di affermarlo categoricamente, in attesa di spiegarlo con più chiarezza — non si può fare la critica a un film in base alla più o meno antipatia che desta la provenienza letteraria di esso e delle sue parti componenti. Si dimentica che il cinema è « rappresen-

tazione pura») e che questa rappresentazione può prendere come soggetto purchè sappia assorbirlo in maniera convincente qualsiasi mondo morale, anche di bassa letteratura (intendendo per mondo morale un complesso di fatti congiunto a un modo di vederli). Cioè se anche le preferenze letterarie, al di fuori delle quali il regista non si ritrova a suo agio, destano lo schifo agli intellettuali, perchè un poco romanzesche e superficiali (Blasetti), o decadenti e ultra-romantiche (Duvivier), questo non deve influire sul giudizio del film. Alla base dei film c'è quasi sempre una letteratura, se non altro la letteratura in cui meglio si ritrova, a torto o a ragione, la sensibilità del regista (il cinema è sempre un problema di comunicazione di sensibilità). Cosa importa se questa sensibilità trova la sua migliore espressione imbevendosi di forme, che la cultura ci fa disprezzare? Cosa importa se i dialoghi, presi a sè, ci paiono esempio di cattiva letteratura, quando si dimostrano perfettamente dello stesso spirito del mondo d'ombre che li trascina seco? E appartenenti a un modo di vedere la vita non introdotto per posa o ingiustificata preferenza, ma intimamente sentito da qualche personalità?

* * *

Mondo emozionale, quindi, quello del cinema; mondo che il regista fa parlare da tante bocche, non solo da quella dei personaggi; in cui l'origine letteraria del dialogo, quando c'è, deve essere irriconoscibile e deve decadere a funzione servile, poichè il cinema lo spinge a questa decadenza e ogni resistenza si risolve in un disastro. Ricordate gli squilibri e il tono malfermo di *Giulietta e Romeo*?

E alla radio che avviene? La radio non può incidere sulla materia artistica con la stessa potenza trasformatrice del cinema. Gli elementi che assorbe, non perdono la loro individualità e neppure la sottomettono e sacrificano, per il miglior scorrere del complesso rappresentativo. La radio possiede troppe scarse possibilità di contrappunto per rifondere gli elementi della vita in una nuova unità ideale, come può fare il cinema. Cioè il mezzo radiofonico a causa della sua povertà espressiva e della sua impersonalità, lascia la parola così abbandonata a sè stessa, che essa lungi dal diventare un componente, che serva ad accrescere l'intensità della rappresentazione, ridiventa, prima o poi, la

totale dominatrice, essendo i suoni e i rumori che l'accompagnano o sostituiscono, suoi vassalli e suoi servi. In altre parole, anche se un suono che suscita un concetto può essere bene armonizzato con un suono che suscita solo un'impressione, tuttavia questi contrappunti non riescono a costruire, nel loro complesso, un totale in cui si trovi una manifestazione della vita, così ricca, varia e imponente, così conservata nel suo equivalente drammatico, che lo spettatore sia portato a considerarla con lo stesso interesse empirico che lo attrae nella vita di tutti i giorni e nel cinema muto. Per le ragioni esposte, la radio non riesce a risolvere in sè il soggetto della rappresentazione o per lo meno non può riuscire continuamente a risolverlo. In questa guisa la radiocommedia rimane una rappresentazione nel senso tradizionale della parola. Il vocabolo « rappresentazione » suggerisce infatti l'idea di uno spettacolo, attraverso cui si cerca di dar vita e corpo a un'opera letteraria già apprezzabile per se stessa (in fondo definire il film una rappresentazione non è esatto, il film è fatto per essere rappresentato, ma non è una rappresentazione di nulla al di fuori che di sè stesso; per questo l'abbiamo chiamato rappresentazione pura, ma non possiamo definire così il radioteatro).

Un'ultima osservazione: abbiamo nel radioteatro l'esempio di un fatto che la vita ci mostra tante altre volte. Quando una caratteristica qualunque, di cui noi conosciamo all'ingrosso le implicite conseguenze, viene posseduta in maniera veramente eccessiva, le conseguenze non sono più le solite, ma le contrarie. Infatti, benchè l'unidirezionalità e la cecità (le « limitazioni » della radio) possano, come abbiamo visto, dare in massima copia alla radio delle caratteristiche che chiamerò per intendersi, pseudocinematografiche, è innegabile che le stesse limitazioni, perchè troppo eccessive, impongono alla radio caratteristiche che chiamerò pseudo-teatrali. Infatti troppo vuoto c'è d'attorno alle parole e benchè questo vuoto favorisca i facili trapassi dei contenuti e l'idealizzazione dello spazio e del tempo, d'altra parte esso rispetta, quasi religiosamente, le parole, in maniera che i concetti meglio sembrano scaturire dal profondo e si ascoltano e si vagliano l'uno dopo l'altro, come partecipando, per privilegio, allo svolgersi di un misterioso rito. Cioè l'atmosfera attorno alla Parola si fa ancora più rarefatta e suggestiva che al teatro e più propizia a goderne il valore letterario. Qualsiasi tentativo di convogliare le parole in una rappresentazione celere, che le trascenda, non potrà durare a lungo. Se il cinema è indi-

scutibilmente comunicazione di una sensibilità, o di più sensibilità in una raccolta, altrettanto non si può dire del radioteatro, in cui la parola tornerà ad essere prima o poi un mezzo analitico per immetterci nel vivo del dramma di alcune anime. E quindi il concetto che esse diffondono prevarrà sull'impressione che suscita il loro pronunciarsi entro un complesso largamente emozionale, mentre lo stile di un regista che volesse esprimersi per la totalità della radiocommedia dovrebbe giuocare solo su questa impressione emozionale. Prevarrà dunque l'interesse per le parole con cui i personaggi si pongono in relazione gli uni con gli altri e con il mondo circostante; tutto il resto scadrà, prima o poi, in funzione di scenario. Il regista ridiverrà dunque, più o meno, come al teatro, un uomo che pone la sua sensibilità al servizio di un dramma letterario per tentarne una effimera espressione materiale.

* * *

Al contrario del cinematografo il radioteatro non può porre la rappresentazione come unico valore; quindi non è l'arte nuova sul genere del cinema, che potevamo supporre. Questa è almeno la conclusione più accettabile. Tuttavia, date le qualità pseudo-teatrali che esso possiede, non è escluso che possano scriversi delle opere di gran valore, che solo alla radio riescano a trovare una loro adeguata sede rappresentativa. Non è escluso che dei capolavori vengano scritti apposta per la rappresentazione radiofonica, come in altri tempi grandi capolavori si scrissero sotto l'urgenza di uno spettacolo che poi tramontò. Non è escluso, d'altronde, date le qualità pseudo-cinematografiche, che vi siano opere che alla lettura diano l'impressione di qualcosa di manchevole, quindi funzionale e relativo; così non è escluso che vi possano essere delle radiocommedie in cui spicchino delle parti nettamente dominabili dal regista e dal commento sonoro. Ma ciò che è assolutamente da escludersi è la rifusione, da parte del regista, del mondo del copione, in un mondo « suo », in atto, in forma di rappresentazione, secondo uno stile e una sensibilità tutta sua. Gli mancano i mezzi. Da questa impossibilità dipende la discontinuità di tante, starei per dire, di tutte le radiocommedie. Da una parte le possibilità e la libertà che la radio consente, fanno partire l'autore e il regista in sequenze di suoni, in fasi mosse e drammatiche, perchè ritmicamente alternanti i contenuti. D'altra parte la po-

vertà espressiva del mezzo impone di suffragare queste parti di impressione e di effetto con parti di concetto, chiamando in aiuto e riponendo in seggio l'eterna Signora del Teatro: la Parola. Succede come a un pellegrino leggero di vesti che si illuda di vincere il freddo invernale accelerando il passo. Per un po' terrà duro, nel sudore della corsa; poi, vinto dalla stanchezza, dovrà ricorrere ad indumenti caldi.

Una conferma di tutto questo la si potrebbe vedere nello scarso esito rappresentativo della radio della « Tempesta » di Shakespeare, in confronto a quello, notevolissimo, del « Mercante di Venezia ». Parrebbe che nel primo dramma ciò che vi è di magico e soprannaturale possa rendersi molto bene attraverso le suggestioni più audaci della radio; invece l'inserimento di effetti pseudocinematografici impediva di gustare la poesia. D'altro canto nel « Mercante di Venezia », nella trasmissione di opere di Goldoni, di Marivaux, di Gogol, attraverso questa letteratura drammatica un po' artificiosa e scanzonata, quasi pavoneggiantesi della sua forbitezza da collezione di lusso, si sono ottenuti, a mio parere, dei risultati, quali con difficoltà si otterrebbero al teatro. Infatti lo scenario per cui quei poeti hanno scritto, ora avrebbe un leggero aspetto di vetusta oleografia, mentre quella dizione di poesia da parte di posteri meno tumultuanti forse, ma più riverenti degli spettatori originari, appariva come una saporita lettura, fatta in comune, da attori e spettatori. Tale osservazione, che parrebbe esulare dal nostro esame, vi rientra invece, essendo appunto a causa della cecità e della unidirezionalità, che queste opere si liberano interamente del mondo contingente che presiedette alla loro nascita, pur conservando i valori eterni ormai al di sopra di tutti gli ambienti e di tutte le epoche.

ADRIANO MAGLI

Funzione educativa del film

Le condizioni di privilegio della produzione cinematografica nazionale che, in conseguenza dell'attuale stato di guerra, ha realizzato praticamente un regime di mercato chiuso, impegnano la cinematografia italiana ad una responsabile e consapevole concentrazione di tutte le energie intellettuali e organizzative che garantisca un effettivo progresso del livello artistico dei nostri film.

La necessità di sopperire con film nazionali alle esigenze del mercato cinematografico che l'industria straniera — se si fa eccezione per la Germania ed i Paesi aderenti all'Asse — non alimenta più, ha provocato una vera e propria mobilitazione generale nel campo della produzione cinematografica italiana, e mai come oggi registi, attori, tecnici, produttori hanno beneficiato di condizioni più favorevoli e sono stati in grado di lavorare in un clima di maggiore tranquillità economica, che dovrebbe costituire la premessa di un impegno senza riserve per il raggiungimento di risultati positivi e per una elevazione del tono generale della produzione.

Ma l'attuale situazione di virtuale monopolio presenta anche il pericolo di un incoraggiamento alle facili improvvisazioni che sono il frutto della mentalità mercantile della quasi totalità dei nostri produttori cinematografici, i quali immiseriscono la funzione del film, in base ad una pretesa esperienza dei gusti dell'anonimo pubblico, sempre chiamato in causa e sempre condannato o blandito in contumacia, al semplice passatempo, allo svago serale dopo la giornata di lavoro, alla valvola di sicurezza della quotidiana pressione di disagi, preoccupazioni, fatiche, che fornisca una rasserenante evasione a buon mercato.

Che il film, nella produzione corrente, sia il più spesso niente più che un prodotto voluttuario dal prezzo modesto e che tale produzione possa avere anche diritto di cittadinanza in Cinelandia nessuno vuol

negare, ma è fin troppo ovvia l'arbitrarietà di una così semplicistica riduzione delle possibilità della cinematografia al denominatore comune dei più immediato e facile diletto. Ma l'assurdità di questo miope punto di vista si palesa in tutta la sua evidenza quando si considerino i balbettamenti pseudo critici di questi improvvisati, peripatetici teorici del film, i quali vorrebbero addirittura disseppellire la mummificata dottrina estetica che identifica l'arte col piacere sensibile, ignari affatto del lungo ed irrimediabile processo di decomposizione di ogni interpretazione edonistica dell'arte.

Ma è altrettanto unilaterale l'atteggiamento intransigente di chi esclude che il film possa rappresentare un valore positivo e rispondere puntualmente ad un'esigenza sociale quando non raggiunga il livello dell'opera d'arte. Chè anzi, quando si rifletta all'influenza enorme esercitata dal cinema sulle masse, che è incomparabilmente più immediata e popolare che non quella del libro, del teatro, della radio in virtù del mezzo espressivo di cui si giova che è costituito dall'impressione visiva, una riduzione delle possibilità della cinematografia alla sola produzione di film d'arte si palesa inaccettabile e ancor più assurda che non l'ostracismo al libro di cultura, di divulgazione scientifica, di propaganda, che nessun estetismo, per quanto estremo ed esclusivo, si è mai sognato di pronunciare. Il valore educativo del film smentisce il pregiudizio mercantile di un gusto del pubblico tirannico e non influenzabile, che in ultima analisi non è se non un comodo schermo dietro il quale nascondere la propria incapacità creativa, la banalità delle trovate risapute e la congenita povertà e mediocrità delle idee, e insieme è la confutazione più evidente di una interpretazione puramente estetica della funzione del film.

Il gusto del pubblico infatti, lungi dall'essere la determinante del livello artistico della produzione cinematografica è esso stesso determinato dal valore dei film ai quali si educa e dai quali soltanto può essere orientato. Ma se la cinematografia deve essere considerata quale complesso mezzo espressivo e non solo come una particolare tecnica artistica, della sua funzione educativa gioverà servirci non solamente per l'affinamento del gusto, ma anche a fini più direttamente educativi, senza ricorrere, tuttavia, a quegli ibridi compromessi di propaganda e di pretese artistiche che sono i film educativi a intreccio o i documentari a soggetto. Il film educativo e di propaganda non sopporta contaminazioni più o meno farsesche, che, lungi dal contribuire ad una sua mag-

giore diffusione e popolarità, disgustano il pubblico, mai così ingenuo e sprovveduto da non riconoscere il troppo facile trucco.

Anche la dottrina estetica identificante l'arte con il più efficace mezzo di divulgazione della scienza e di edificazione morale ha avuto i suoi cultori e il suo periodo di più o meno discutibile popolarità, ma oramai non è più compatibile con la nostra concezione dell'autonomia dell'arte, nè più rispondente all'accresciuta consapevolezza dei problemi educativi che non sono certo risolubili in sede di dilettantistica elaborazione di soggetti a tesi o di combinazione da mestieranti di filmetti d'occasione; e può con sua buona pace rassegnarsi alla sua non più discutibile confutazione.

La propaganda, l'educazione, l'informazione documentaria richiedono, in primo luogo, competenza specifica, sensibilità politica, familiarità con i problemi dell'educazione in chi è responsabile della produzione cinematografica, oltre la particolare capacità di chi collabora, sul piano tecnico, alla realizzazione del film. Solo a questo patto la cinematografia potrà rispondere pienamente alla sua funzione politico-sociale che le assegna accanto ai fini artistici, che costituiscono il privilegio di una produzione che si giovi di elementi dotati da eccezionali capacità creative, i compiti educativi e propagandistici per il pubblico generico e per quello più specializzato e omogeneo delle scuole, in collaborazione con la stampa periodica e il libro che vantaggiosamente vedrebbero integrata la loro influenza dall'apporto insostituibile di una documentazione fotografica quanto mai aderente alla realtà e insieme ricca di possibilità interpretative e dimostrative come alcuni felici esempi di film scientifici esaurientemente confermano e dimostrano.

MANLIO FANCELLI

Architettura e film

Si è veramente compresa l'importanza che l'architettura ha per il cinema? A giudicare dalla produzione odierna ci sarebbe da dubitarne. Eppure nessun film, dal più modesto al più fastoso, può fare a meno dell'architettura la cui funzione è di cooperare, con la sceneggiatura, la recitazione e la musica, a creare il « clima » del medesimo. Naturalmente in un film l'elemento architettonico deve essere sottolineato solamente dove la trama lo richieda ed il suo impiego deve essere sempre pienamente giustificato evitando inutili virtuosismi fotografici che possono arrestare inutilmente l'azione che si svolge sullo schermo. Regista, operatore e architetto hanno la possibilità, mediante un'armonica cooperazione, di animare la materia e sta quindi a loro scegliere per una data scena il motivo architettonico adeguato riprendendolo poi sotto quell'aspetto che più si confà per l'atmosfera del film, in modo che, quasi inconsciamente, possa suscitare nello spettatore una data sensazione in rapporto con la trama che si svolge sotto i suoi occhi.

Un portale, il fregio di un vecchio camino, un capitello scolpito, un marmoreo putto barocco possono, se giustamente interpretati, destare nello spettatore lo stato d'animo richiesto in quel punto dal soggetto, sempre che il regista sia così accorto per mezzo di inquadratura, montaggio, illuminazione e di tutti i mezzi tecnici a sua disposizione, di dargli il dovuto risalto senza, tuttavia, dare la sensazione di volerlo fare. Il regista, come deve saper plasmare nel volto dell'attore l'espressione voluta, così deve anche saper dar vita alla materia. In un film tedesco alcune statue di pietra di un vecchio punto acquistarono quasi un ritmo di movimento tanto sapientemente erano state riprese.

L'architettura è un elemento di primo piano sia per il film spettacolare che per il documentario. Anche a proposito del film culturale e didattico non sempre viene dato di vedere film riusciti. Quando si vuol far conoscere, per esempio, una città o una regione si cade gene-

ralmente in due gravi difetti. O si fanno delle fredde, spesso anche mal fotografate, riproduzioni da cartolina illustrata restando alla superficie delle cose o, ciò che è ancor peggio, per evitare questo difetto se ne incorre in un altro ancor più grave intercalando a qualche rara veduta della città, che si vuol illustrare, dei particolari che vorrebbero intenzionalmente dar vita al documentario ma che invece non fanno che mostrarci dei freddi quadri che non interessano nessuno. Infatti fra la veduta di una chiesa barocca ed un parco del rinascimento sono capaci di intercalare quadri che vi rappresentano un lustrascarpe nell'esercizio della sua funzione, una venditrice di mele, un vecchio (più o meno caratteristico) che fuma la pipa, un metropolitano che alza le braccia, ecc.

Data la scarsità di documentari in cui l'architettura sia veramente stata ben riprodotta, mi piace ricordarne uno francese, proiettato qualche anno fa al Planetario di Roma e riproducente il Monte San Michele, documentario che nel suo genere era un piccolo capolavoro. Si trattava di una magnifica descrizione dell'Abbazia gotico-romanica che sorge sul culmine di una piccola e pittoresca isola della costa normanna, dove nel 707 S. Oberto aveva fondato un piccolo oratorio. L'isolotto non è molto distante dalla terra ferma e durante la bassa marea può essere raggiunto anche a piedi se si sanno evitare le sabbie mobili. Questo documentario era una interessantissima e perfetta esaltazione dell'architettura dell'Abbazia inquadrata nell'armonica cornice di una natura nordica e plumbea. Pilastri, colonne, capitelli, ogive, volte romaniche ed a sesto acuto erano magistralmente ripresi con una tendenza di movimento dal basso verso l'alto che sembrava quasi ispirarsi ad una preghiera. Dal grigiore plumbeo delle sabbie mobili sotto un cielo dai riflessi d'acciaio si passava a poco a poco a le casette gotiche arrampicate sul monte che si profila netto contro il cielo. Attraverso i vicoletti e le straduzze in salita si giungeva ai piedi della basilica e del chiostro che l'obiettivo visitava accuratamente nell'insieme e nei dettagli, dai sotterranei alla snella guglia gotica sormontata dalla croce. Una musica adeguata ed un corale contribuivano a dare alla parte finale un maggior rilievo.

L'attenzione dello spettatore era afferrata dall'inizio del film fino alla fine senza destare in lui mai un minuto di stanchezza e potei notare come anche persone di modesta coltura, generalmente poco sensibili a tal genere di film, fossero, sia pure inconsciamente, afferrati dalla vi-

sione artistica di tale documentario che, benchè abbastanza lungo, seguirono con attenzione fino alla fine.

Noi italiani abbiamo tante belle città, tanta magnifica architettura che è un peccato che siano così poco valorizzate dalla nostra cinematografia, la quale crea solo raramente qualche cosa che vada oltre ad un normale film di carattere turistico.

Non solo nel documentario ma anche nel film spettacolare l'architettura ha il suo compito importante sia nel film in costume che in quello moderno, sia che l'azione si svolga in città che in una campagna.

Come prima ho ricordato un film riuscito, ora porterò l'esempio di un film mancato dal lato architettonico. Molti anni fa fu girato a Vienna un film sul *Cavaliere della Rosa,* tratto dal noto lavoro di Hugo von Hofmannstahl a tutti noto per essere stato messo in musica da R. Strauss. Questo film poteva essere realizzato in due modi: o con uno stile irreale e stilizzato — in certo qual modo impressionistico — oppure con uno stile reale. Fu scelta quest'ultima maniera, ma mentre la trama del film, che ha come sfondo la Vienna barocca di Maria Teresa, avrebbe avuto bisogno di architettura che rievocasse quell'epoca fastosa, (il regista si sarebbe potuto ispirare ai numerosi e magnifici quadri del Canaletto, di cui abbondano le gallerie viennesi, valorizzando opportunamente per gli esterni le magnifiche architetture barocche dei celebri architetti von Hildebrandt e Fischer von Erlach), ne venne fuori un film la cui architettura, sia degli interni che degli esterni, non evocava nè il settecento viennese nè quello francese, bensì un settecento incolore da palcoscenico. Neppure alcuni esterni del magnifico parco del « Belvedere » riuscirono efficaci perchè mal ripresi. Il mancato successo del film, a prescindere anche da altri fattori, fu dovuto alla mancanza di una propria atmosfera causata in parte della assenza di un adeguato quadro architettonico.

Non solo l'architettura reale ma anche quella creata negli studi deve avere un suo particolare carattere che si uniformi al carattere generale del film e bisogna evitare stonature fra riprese reali di esterni e i quadri creati nei teatri di posa. Del resto alle volte gli esterni possono essere ripresi dall'operatore in modo tale che si uniformino allo stile del film. Ne abbiamo avuti alcuni esempi nella *Corona di Ferro* dove la fusione fra riprese dal vero e ricostruzioni era fatta armonicamente ed il film conservava sempre il suo carattere irreale da leggenda.

Sternberg in *Capriccio spagnolo* e nell'*Imperatrice rossa,* Pabst in *Don Chisciotte* ed in *Madamoiselle Docteur,* e Clair nei suoi film su Parigi hanno creato, in parte, il clima del film con l'architettura.

Non si creda che con architettura si voglia pensare sempre al capolavoro artistico. Anche un umile vicolo, una straduzza solitaria, un cancelletto di ferro battuto, un cimitero, possono alle volte creare perfettamente l'atmosfera del film. Film italiani dove il paesaggio e l'architettura esterna sono stati bene applicati sono *Piccolo Mondo Antico* e *Addio giovinezza.* Del resto noi italiani in fatto di architettura scenografica siamo stati sempre all'avanguardia; è sufficiente ricordare le sontuose, plastiche architetture seicentesche del Bibbiena e poichè da noi più che altrove è diffuso il senso estetico dell'architettura, non dovrebbe essere difficile realizzare film che anche in qusto campo raggiungessero una propria nota caratteristica. Vi sono ancora troppi film in cui la vicenda si svolge in un ambiente incolore che non corrisponde a quello della realtà. Specialmente negli interni bisogna essere più sinceri e non creare degli ambienti standardizzati e fuori del vero.

In Italia abbiamo inoltre una grandissima quantità di bellissime città, ognuna con le sue proprie inconfondibili caratteristiche. Ebbene nella nostra produzione raramente ci è dato di scorgere il volto e l'anima di una nostra regione. Anche gli esterni si limitano tutto al più a quattro nostre città, quasi sempre a Napoli e Venezia e qualche volta a Roma e Torino. Ma non sempre purtroppo anche queste vengono bene sfruttate, ci si accontenta di vedute superficiali e convenzionali e spesso arcinote da perdere qualsiasi attrattiva; questo vale specialmente per Venezia che, come del resto da più parti è stato rilevato, difficilmente viene ben compresa. Quante delle nostre magnifiche ville del rinascimento toscano o di quelle venete del Palladio sono scorte nei nostri schermi? Perugia, Siena, Firenze e tante altre caratteristiche nostre città, dal Piemonte alla Sicilia, non sono quasi mai prese in considerazione dalla nostra cinematografia per farvi svolgere una trama di film moderno. Auguriamoci quindi che per l'avvenire autori di sceneggiature e registi, compatibilmente alle esigenze finanziarie, sappiano collocare la loro azione in un ambiente che architettonicamente sappia dare una sua fisonomia al film rendendolo così più caro a noi italiani ed anche più interessante per l'esportazione all'estero.

VINCENZO BARTOCCIONI

Meccanismi statici e cinematici nel film

II

Quando in *Cabiria* si creò la prima « *ripresa mobile* » con il « carrello » lungo una direttrice orizzontale, forse i tecnici di allora non si sognavano affatto quanta evoluzione meccanica e quale significato estetico apportasse in seguito, nel volgere degli anni, questo piccolo episodio di pura marca italiana.

Dopo la « testata panoramica » con cavalletto fisso per i primi movimenti semplici di macchina di rotazione intorno ad un punto determi-

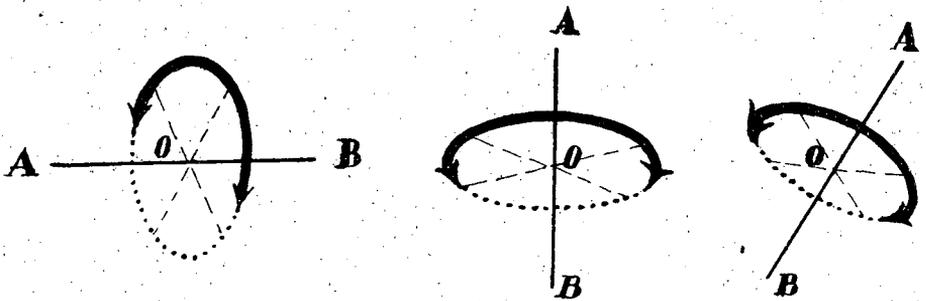



FIG. 1

nato o di un'asse AB: (*panoramica semplice*: *orizzontale, verticale, inclinata*) (fig. 1) come per movimenti semplici di macchina intorno ad un punto determinato dello spazio (*panoramica centrale*), il « carrello » è il secondo meccanismo cinematico supplementare e solidale alla macchina da presa per movimenti traslatorî su di un piano e lungo una direttrice di esso. Essendo ad esso carrello incorporata anche la « testata panoramica » si possono avere « movimenti composti » ossia movimenti

simultanei di traslazione e rotazione insieme (*panoramica composta* o *carrellata panoramica*).

Oggi il carrello è divenuto non solo un meccanismo cinematico perfetto, nonchè il sostegno più significativo della macchina da presa, ma una necessità inderogabile nel teatro di posa. È il « complesso indivisibile » che pone il regista nella migliore condizione di studiare alquanto rapidamente l'inquadratura scenica, prima, e permette all'operatore di seguirla poi durante la ripresa, nelle condizioni meccaniche migliori.

Se infatti a prima vista il carrello può sembrare lineare e di una semplicità estrema, è invece nella sua analisi e per gli scopi a cui deve rispondere, un meccanismo abbastanza complesso e di costruzione accuratissima.

Per esso infatti sino a poco tempo fa noi eravamo tributari dell'estero, per quanto qualche ottimo nostro meccanico ci si fosse provato con tutta buona volontà a costruirne: l'ideazione meccanica non rispondeva allo scopo preciso del carrello, o le parti cinematiche non studiate troppo sicchè venivano fuori quasi sempre dei meccanismi inservibili. Oggi invece dobbiamo convenire, con infinita soddisfazione, che proprio in questi ultimi anni, in Italia si costruiscono dei carrelli e delle grue da vincere indubbiamente il primato nel mondo per costo e per requisiti d'idoneità: ingombro minimo, stabilità ed equilibrio di sopporto al peso necessario, precisione e scorrevolezza di tutte le parti ruotanti, silenziosità (requisito necessario per la ripresa sonora) e manovra pronta delle parti e di tutto il complesso.

Essenzialità costruttiva del carrello: un piano portante minimo efficiente circa mq. 1 sostenuto da telaio su ruote pneumatiche, snodate e collegate tra loro per il senso direzionale con ruote dentate a catena. Il piano portante solidale al centro con la colonna di elevazione o di spostamento verticale della macchina da presa è sul piano assiale delle ruote o meglio al disotto di esso per spostare ancor più in basso il centro di gravità ed ottenerne una maggiore stabilità.

Le ruote su scorrimenti a sfere sono in numero di quattro e di diametro piuttosto piccolo, cm. 30-40 circa, ma di sezione relativamente grande, 8-12 cm., per una capacità alle sollecitazioni di pressioni e conseguentemente una maggiore superficie di aderenza elastica al terreno.

In alcuni tipi tedeschi (Wheinert) alle 4 ruote motrici sono aggiunte due ruote centrali di diametro molto più grande, circa cm. 80, ma

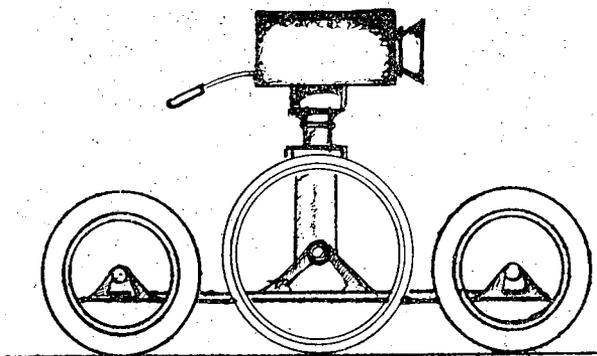



Fig. 2

di sezione più sottile, aventi funzioni di rompitratta mobile (fig. 2). Alla colonna centrale cilindrica fissa al telaio del carrello, s'imperniano, con sistema a cannocchiale ed accoppiamento perfetto a scorrere con ghiera e volantino, un'altra o altre due colonnine allungabili sino a 80 cm. o 1 metro e portanti la testata panoramica per la macchina da presa. In certi tipi di carrelli inglesi, lo spostamento verticale della macchina avviene mediante un sistema cinematico a pantografo (fig. 3). Nei carrelli come alla figura 2, una plancia in legno solido a quota regolabile ed a corona circolare, circonda a distanza la colonna portante; su di essa, possono comodamente sedere l'operatore e l'aiuto durante la ripresa.

Il complesso cinematico suddetto è costruito per la ripresa sonora, quindi silenzioso nei suoi movimenti traslatorî, nelle rotazioni panoramiche della testata ed è perfettamente calibrato agli innesti ed ai sostegni di tutti i portanti.

Tale è un « carrello libero » ossia spostabile comunque sul pavimento di scena, ma può essere posto anche su « rotaie » specie se la ripresa ha limiti obbligati di spazio e di tempo oppure se il terreno è accidentato. Per i carrelli del tipo suddetto, le rotaie sono in legno duro con una gola incavata lungo esse: la sezione d'incavo (fig. 4) è tale da poter ricevere la ruota a pneumatico del carrello, e verso i cigli si svasa maggiormente ad evitare una troppo dannosa aderenza delle pa-

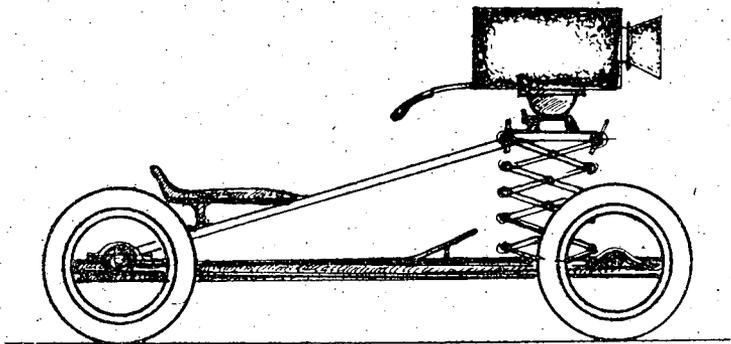



Fig. 3

reti verticali del pneumatico, quindi un forte attrito e conseguentemente un ritardo nella velocità traslatoria. Anzi ad evitare ciò e ad aumentarne lo scorrimento, i carrellisti spandono sempre su tutta la lunghezza della gola della polvere di talco.

Le rotaie si compongono sul pavimento della scena volta a volta a seconda della strada che dovrà percorrere il carrello e similmente alle rotaie ferroviarie hanno delle traverse innestabili al disotto di esse ciò che dà modo anche alla *calibratura*, ossia il rigoroso controllo di parallelismo delle rotaie stesse. Solo c'è da osservare che i giunti siano bene *attestati* con innesto preferibilmente ad incastro e aventi i cigli leggermente smussati.

A volte le rotaie sono in ferro con il ciglio tubolare, ma allora il carrello è di altro tipo e con ruote a gola per innestarsi sulle rotaie suindicate ma in questi il movimento è meno dolce e l'attrito molto più sensibile: è infatti un carrello quasi in disuso.

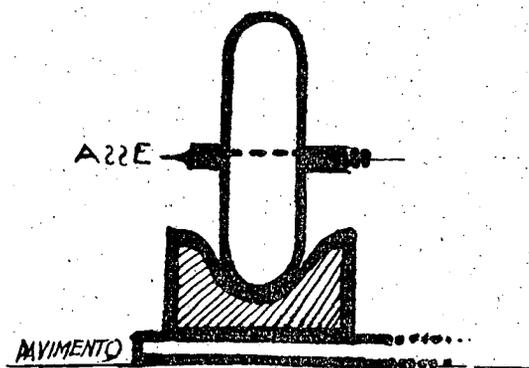



Fig. 4

Molti, infiniti sono i tipi di carrelli da ripresa otticosonora e se ne costruiscono sempre, ma il tipo più aderente alle attuali esigenze e rispondente agli usi di ripresa normali è quello già sopra descritto. Tuttavia non è raro il caso in cui possa verificarsi l'insufficienza del carrello in una ripresa. Si presentano spesso casi tutti diversi e tutti in speciali condizioni particolari: occorre allora ideare, costruire con i mezzi più adatti sistemi pratici e rispondenti alle esigenze di ripresa nonchè alle possibili contingenze scenografiche.

Del resto le *riprese* mobili possono realizzarsi comunque ed ovunque, sempre bene inteso, che si sappia escogitare intelligentemente un modo conveniente di ripresa e ciò non basta, ma qualora si allestisca o costruisca con perizia anche il mezzo adatto. Così una piattaforma solidamente costruita in aggetto sul fianco di una locomotiva e bene imbragata, sì da formare un *tutto* solidale, può servire ottimamente per riprendere un treno in corsa o lo sporgersi di qualcuno da esso; una piccola piattaforma adattata sull'estremità del cofano di un auto, ma assi-

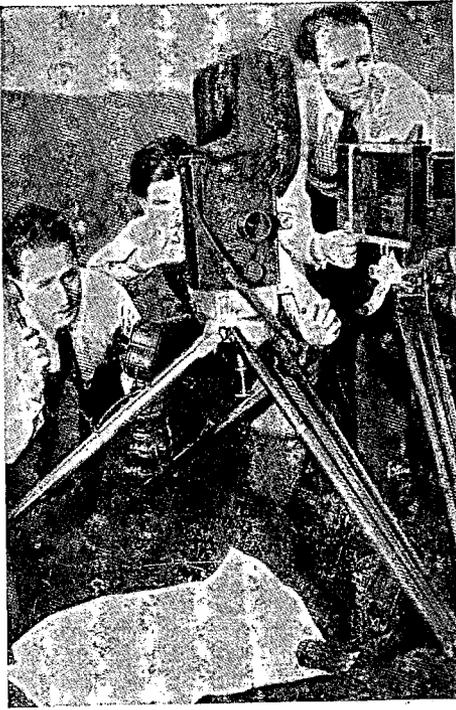



FIG. 1 - *Pronti per « girare »: postazione di macchine fisse da un* punto di vista *unico. Si gira la scena di una battaglia la quale sarà eseguita una sola volta, ma i* pezzi *girati saranno due: si vedrà poi quali di essi sarà il migliore da inserire in montaggio.*

FIG. 2 - *Congegnoso anello di passaggio tra il* cavalletto *ed il* carrello: *tale treppiede si può meglio definire sostegno statico fisso per macchina da presa a rapida dislocazione.*

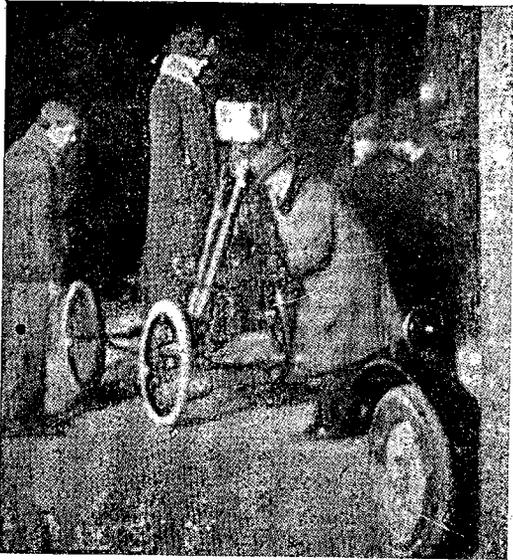



FIG. 3 - *Questo che sembra un cavalletto a ruote pneumatiche è invece un leggerissimo* carrello da pista *su cui viene posta volta per volta la macchina da presa. Niente di più facile che tale carrello venga trascinato dall'auto accanto.*

FIG. 4 - *Un elaborato pesante* carrello *americano.*

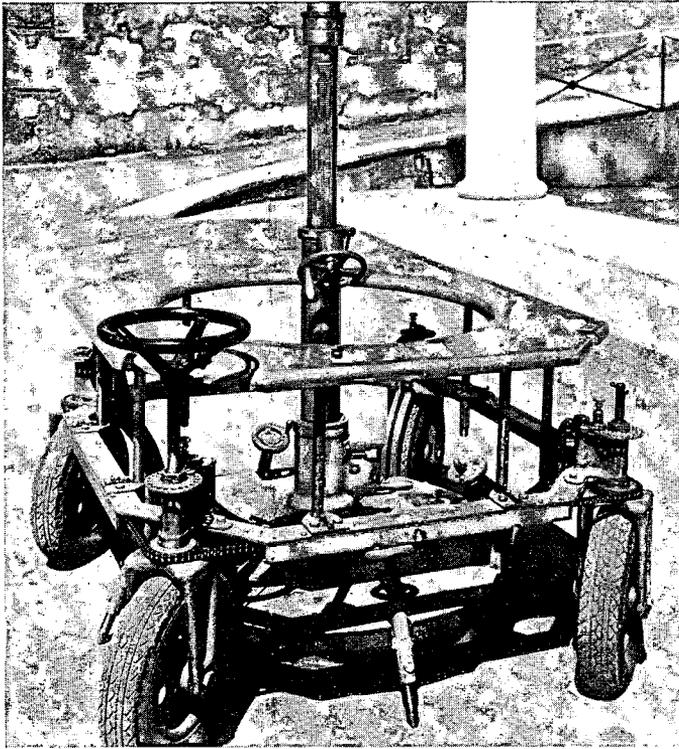



FIG. 5 - *Un bel* carrello *italiano, pronto, silenzioso, equilibrato.*

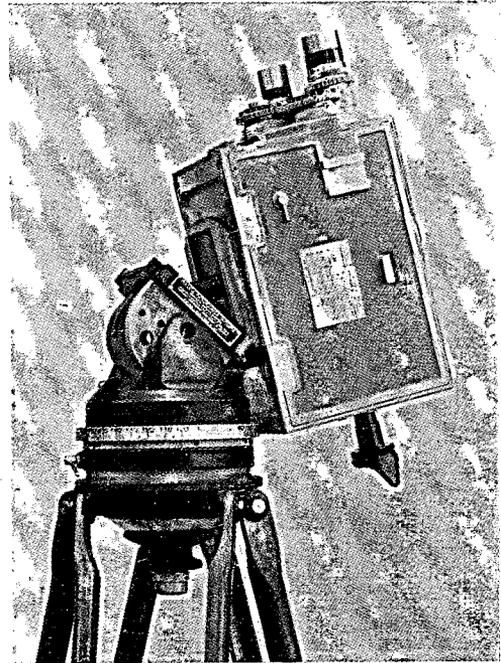
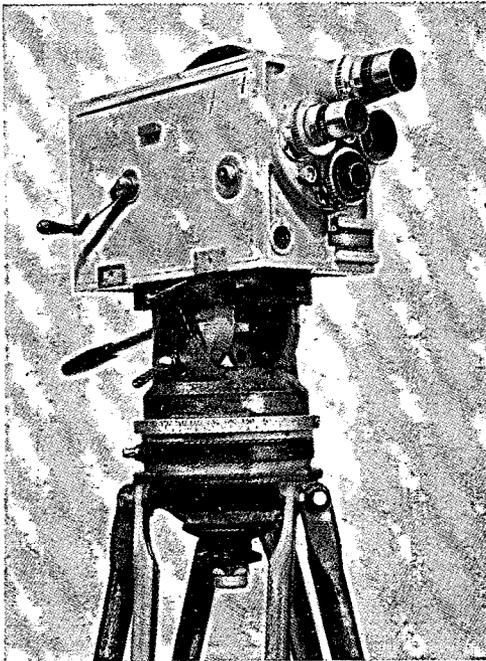



FIG. 6 e 7 - Testata paronamica *di pura marca italiana*

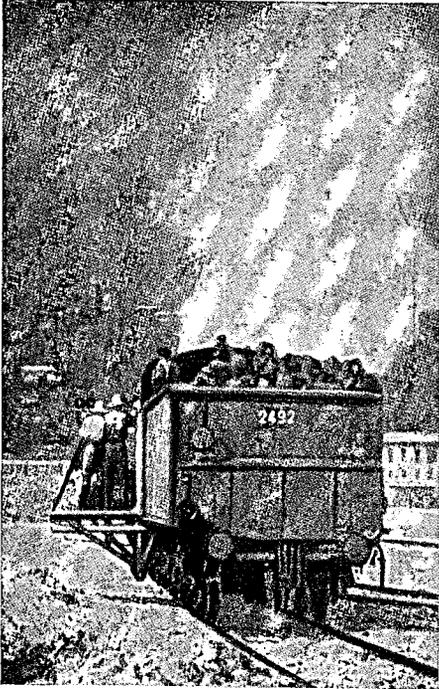



FIG. 8- *Piattaforma di fortuna per macchina da presa costruita sul fianco di una locomotiva.*

FIG. 9 - *Come si svolge la ripresa di un pezzo emozionante. Tra poco il treno correrà attraverso la campagna sulla sua strada ferrata e l'auto su cui è montata la macchina da presa la seguirà in « parallelo » sulla strada a fianco.*

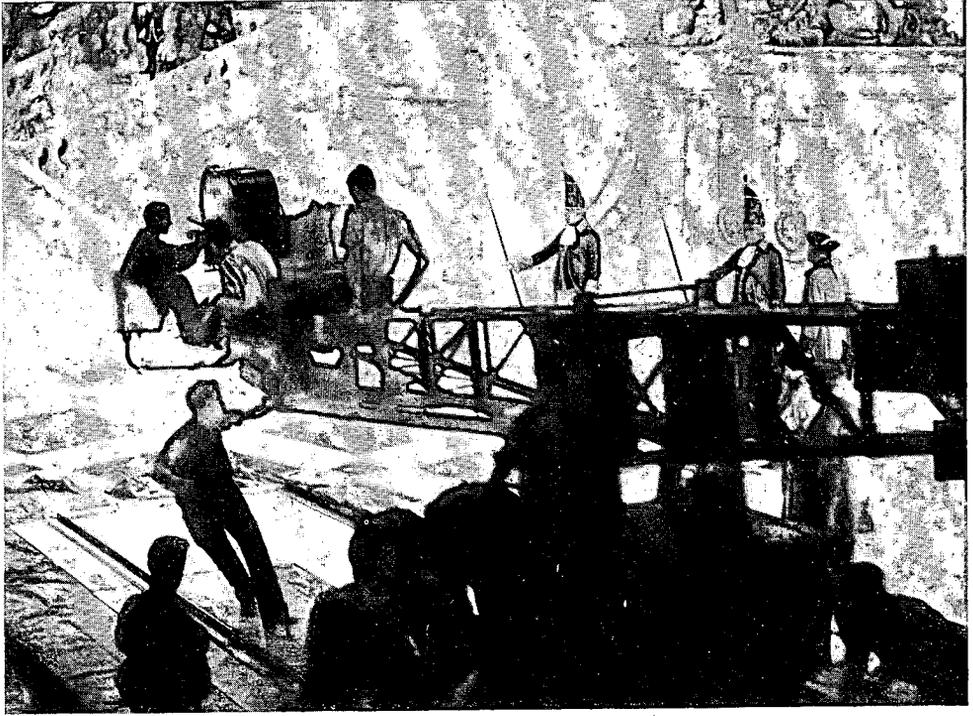



FIG. 10 - *Una* gru *operante in un teatro inglese*

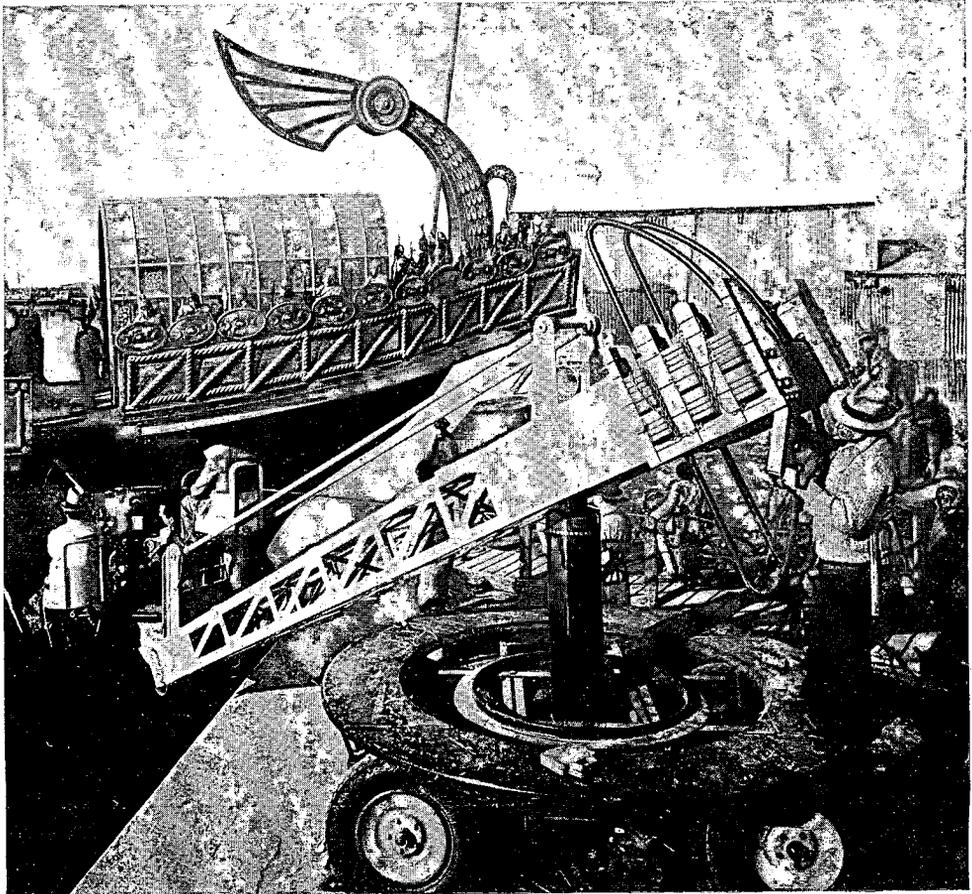



FIG. 11 - Gru italiana [illegible] una «ripresa» in «esterno»

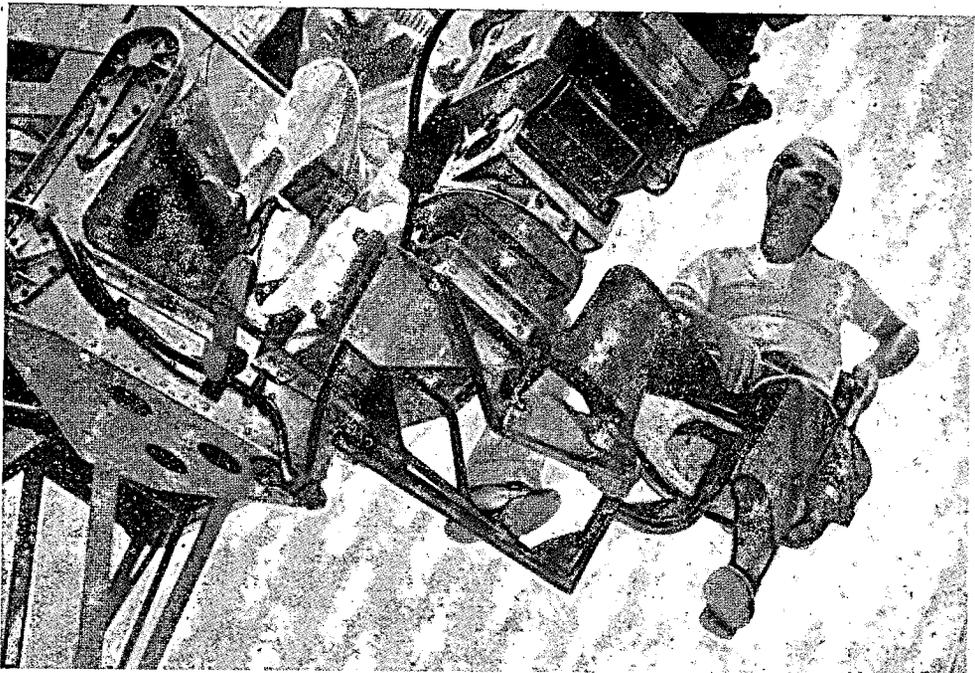
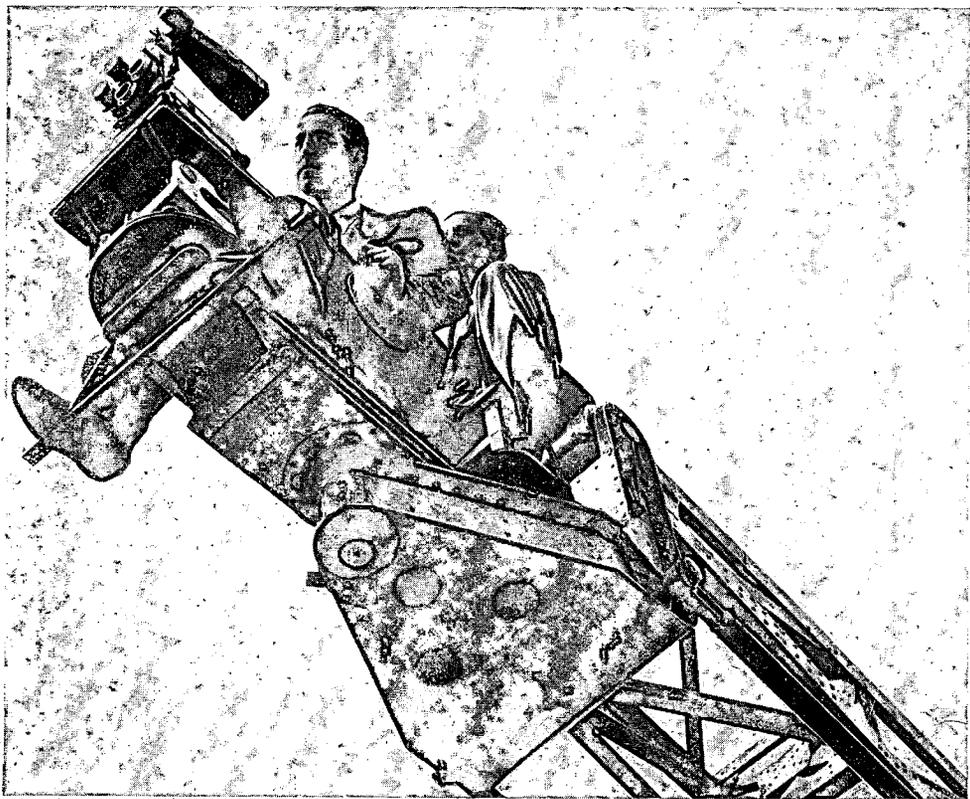
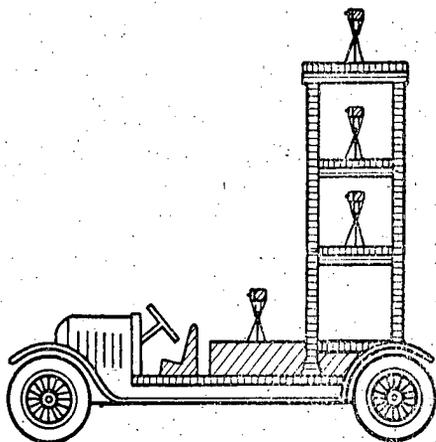



FIG. 12 e 13 - *Queste sono torrette di* gru *in postazione spaziale. La loro linea ferrea strettamente meccanica evoca alla mente pensieri di audaci, minacciosi avamposti aerei.*

curata al telaio di esso, può riprendere scene all'aperto di una coppia felice al volante (se certo il regista non preferisce girare le stesse scene in teatro con l'ausilio di un trasparente). Qualora della ripresa facesse parte anche la stessa auto non sarebbe difficile unire a tandem un altro autoveicolo portante la macchina da presa e annessi.

A carrello veloce e da esterno si riduce spesso un'auto aperta di tipo pesante da cui siano tolti i sedili interni per collocarvi invece, bene inchiavardato, il cavalletto con macchina da presa.

Ed a proposito di automobili, un notissimo regista francese per riprendere alcune importanti scene di un rifacimento di una celebre battaglia fece costruire appositamente, su un'auto pesante e con ruote a pneumatici di sezione molto larga, un castello a tre piani di ripresa e quindi con tre macchine che inquadravano contemporaneamente e in movimento le scene svolgentesi sul campo: tutti i quadri ripresi furono poi utilissimi in sede di montaggio (fig. 5).

Fig. 5

A volte pure in teatro di posa si verifica il caso, per certe scene, dell'impossibilità di servirsi del carrello, e si affaccia piuttosto la necessità di costruire altri meccanismi cinematici più adatti, quali possono essere i carrelli aerei, ponti scorrevoli, piani inclinati, ecc. In altri casi certi meccanismi di fortuna costruiti e applicati dai scenotecnici non sono che il prodotto non poche volte straordinario di geniali applicazioni meccaniche ove vengono sfruttate le leggi sulle sollecitazioni, resistenze, attriti, gravità, ecc., ma più ancora la vecchia acquisita sapienza dei nostri macchinisti sempre pronti, ingegnosi, intuitivi.

In un film di importanza storico-nazionale, e precisamente nella Sala del Teatro Regio di Torino, il regista voleva eseguire un'ardita ripresa in carrello aereo che partisse dall'alto del palcoscenico e si arrestasse proprio davanti al Palco Reale, ma impossibile inchiodare, puntellare la benchè minima cantinella senza incorrere nel grave pericolo di guastare gli ornati e le tappezzerie della sala. Si costruì allora una leggera ma resistente trave a traliccio, in legno, per la lunghezza di circa

20 metri sezione m. 1,50 × 0,60 circa e si sospese con coppie di corde ventate, e mediante paranchi, al soffitto del teatro ove con grande precauzione venne leggermente incastrata da sopra l'arcoscenico alla parete opposta. Al disotto di questa trave composta si installò una piccola filovia che sostenesse e facesse scorrere convenientemente puntata la sola macchina da presa: questa, partendo da sopra l'arcoscenico, con un movimento composto da tiri a carrucole sapientemente combinati,

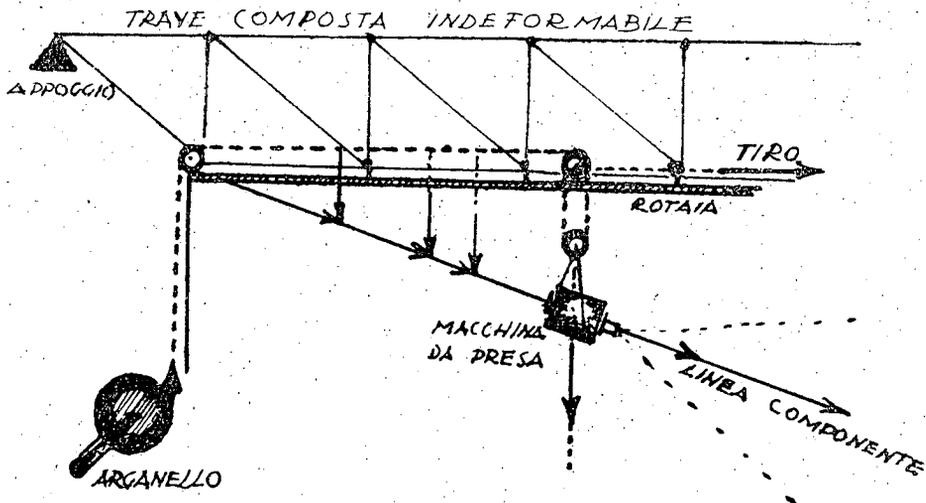



Fig. 6

eseguiva una traiettoria rettilinea inclinata, risultante da un movimento simultaneo di traslazione e di discesa verticale.

La macchina partiva convenientemente per un « totale » della sala e si portava al termine della sua corsa a circa 4 metri dal palco reale per inquadrare solo i personaggi in esso.

Soltanto restava da risolvere una questione importantissima, dato che la macchina era lasciata sola compiere la carrellata: la messa a fuoco. Ebbene il fuoco si fissò sull'arrivo soltanto: cioè a 4 metri dai personaggi del palco: la mancanza di focalità durante la corsa non veniva notata affatto, a causa della celerità di carrellata.

Un altro ingegnoso meccanismo l'ho visto già posto in opera in una grande scena ripresa in un teatro di posa della Jofa a Berlino. Si trattava di riprendere otticamente e fonicamente con un movimento circolare per seguire alcuni atteggiamenti e frasi di un gruppo di attori i quali si alzavano e si abbassavano tra i tavoli che mobiliavano l'am-

biente. Il regista non poteva limitarsi a riprendere detta scena con una semplice panoramica circolare, gli occorreva invece riprenderla con panoramica sinuosidale, dal movimento largo e dolce nello stesso tempo.

Fu allora installato nel mezzo della scena un asse verticale libero di ruotare su sè stesso fissandolo con due perni di acciaio agli estremi: uno a terra e l'altro in alto ad una incastellatura di fortuna collegata

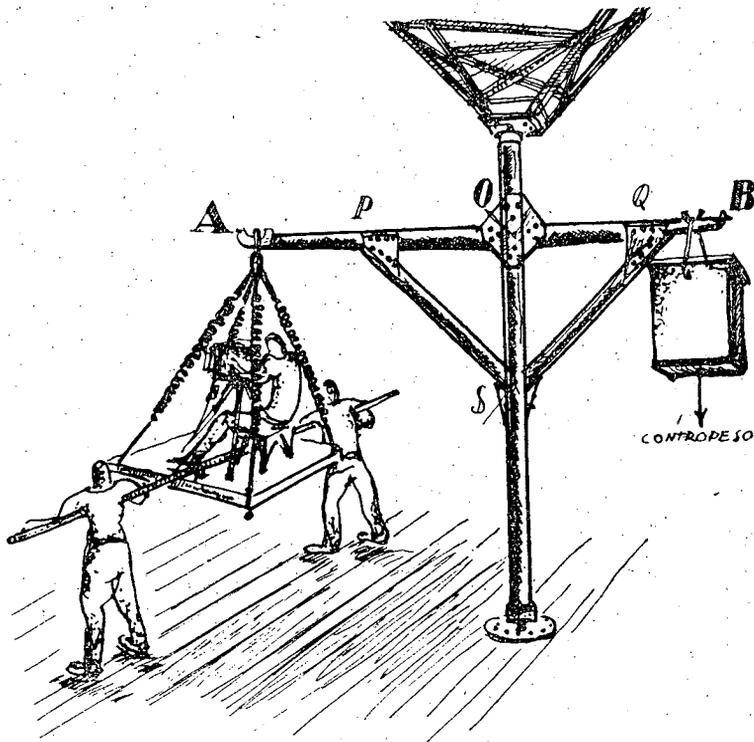



FIG. 7

a sua volta con la travatura fissa del teatro. All'altezza di 4 metri circa su questo asse centrale venne fissato solidamente un altro asse orizzontale al cui estremo *A* (fig. 7) venne appeso un vero e proprio piatto a bilancia i cui sostegni erano costituiti da robuste molle spirali di acciaio e all'altro capo *B* si assicurò un contropeso tarato e sufficiente a bilanciare il piatto mobile + macchina da presa + operatore + aiuto.

Il braccio di leva *AO* lungo circa m. 4,50 era di sezione sufficiente a sopportare le sollecitazioni non tanto di flessione quanto di rottura,

pur considerando il conseguente aumento a tale resistenza per la presenza del saettoncino SP. Il tutto costruito, s'intende, in legno e abbastanza sollecitamente dai macchinisti del teatro.

Il movimento circolare sinusoidale del meccanismo, durante la ripresa, veniva imposto da due macchinisti che poggiantisi con le braccia alla sbarra, trasversalmente unita al piatto, l'uno ad un capo e l'altro all'altro imprimevano la pressione verticale, volutamente, con il peso del proprio corpo, quindi, distendimento delle molle di sospensione e abbassamento della piattaforma di ripresa, oppure lasciando d'imprimere il proprio peso con raccorciamento conseguente delle molle suddette e innalzamento della piattaforma. Il simultaneo movimento rotatorio veniva impresso semplicemente con il marciare dei macchinisti dato che il sistema era cinematicamente equilibrato. Di conseguenza il movimento di ripresa diveniva, a volere del regista, un movimento simultaneo composto di una traiettoria circolare e di due movimenti alternati verticali: ne risultava una ripresa a traiettoria sinusoidale di grandissimo effetto e, credo, difficilmente realizzabile con un meccanismo di fortuna più semplice e più pratico del descritto.

* * *

Gli esempi di meccanismi per riprese mobili e allestiti in teatro o all'esterno sono infiniti e potremmo dire fantasiosamente varî: gli esempi portati sono ben poca cosa, ne potremmo citare tantissimi se non ci fosse vietato dallo spazio, però questi brevi esempi descritti sopra, vi informano della importanza che assumono i meccanismi cinematici nella ripresa e quale grande ausilio possono dare al film ai fini artistici e finanziari.

Tutta l'industria in genere ha apportato già grandi vantaggi, con il creare meccanismi normalmente usati e che potremmo dire basilari per facilitare e centralizzare i compiti della ripresa, anzi ne crea tuttora, provandoli, collaudandoli, aggiornandoli sempre alle continue moderne esigenze del film. Non sono rari i casi di meccanismi costosi che, costruiti con la speranza di una loro efficienza, o di un possibile sviluppo produttivo, sono invece, giusto provati, o caduti presto in disuso o dovuti relegare nei magazzini dei teatri.

Questo è accaduto abbondantemente dopo l'avvento del sonoro ed in special modo anche per le rapide mutabilità degli intendimenti estetici, programmatici che affronta il film in sè.

V'erano infatti tipi strani di carrelli a scivolo, carrelli aerei che venivano appesi alle sottostrutture di copertura dei teatri di posa, anzi a questo proposito ricordo d'aver visto relegato in un magazzino di una grande casa di produzione francese un magnifico complesso, elettricamente comandabile, di rotaie a sospensione con relativi scambi, raccordi, raccordi girevoli, magnifico come un superbo grande giocattolo, il quale sarebbe servito, ma credo mai usato, a riprese aeree tutte sinuosità, a giri, arresti improvvisi, lunghe corse, ecc., quali certi buffi film passati magari richiedevano.

Altro meccanismo in disuso costruito come un ponte mobile in ferro, ad elementi reticolari e scorrevole a terra su ruote a binario, per esempio, permetteva certe riprese interessanti lunghe tavolate imbandite per numerosissimi convitati. Oggi quasi non vi è più bisogno di tali maturi e pesanti meccanismi. L'industria meccanica cinematografica ha creato appositamente la « grue », meraviglioso, leggero, silenzioso, manovrabilissimo meccanismo cinematico che entro un certo proprio raggio permette di eseguire la « *ripresa spaziale* ».

Anche di questo meccanismo ultimo se ne sono costruiti molti tipi prima di arrivare al tipo perfetto, specie in America ove esiste anche un tipo di « super-grue » di 30 metri di braccio.

La grue normale è costituita da un carrello traslatorio e di appoggio a 4 o 8 ruote accoppiate a pneumatici di un diametro a sezione variabile al sopporto di portata; al centro di esso carrello un asse di acciaio mobile e ruotante porta imperniato ad equilibrio stabilizzato a mezzo di contropesi un braccio a sistema reticolare in ferro, fisso o allungabile, e alla cui estremità è applicato e collegato in bilico da un sistema a parallelogramma la piattaforma per la ripresa. I movimenti vengono eseguiti a mano nella piccola grue (tav. VII) e meccanicamente nelle grandi grue, le quali possono arrivare sino a 15-18 metri di braccio.

Con tale meccanismo moderno tutto è permesso nella ripresa: è infatti la ripresa più ardita, da un punto mobile dello spazio, con le sue inclinazioni, sinuosità, ascese e discese.

ANTONIO VALENTE

Controluce

Ci ha condotto il caso in un cinematografo di quart'ordine, alla periferia, mentre si proiettava un film d'avventura.

La sala era lunga e bassa, il pavimento di mattonelle ondulato e corroso; correva in alto ad un sol piano una galleria, d'un sudicio verde cupo, tutta di legno, schiacciata contro il soffitto, che rendeva più angusto il già stretto locale. Le sedie, sgangherate e di diversa forma, erano alla spalliera riunite, al di qua ed al di là di un corridoio budello, da un'asta di legno inchiodata. L'odore un po' rancido dipendeva più dal chiuso della sala che dalla gente e avrei giurato che d'estate non a lungo si sarebbe sopportato il fastidio delle pulci. Nell'intervallo il pubblico, che al buio fu attento e silenzioso, apparve diverso da quello che m'aspettavo: molti ragazzi, ragazzacci irrequieti che appena fatta la luce, si animarono schiamazzando; alcuni giovanotti impersonali e indifferenti, qualche coppia con aria di ospiti di passaggio e avrò contato ancora una decina di vecchi dallo sguardo stanco ed annoiato. Entrò subito un garzone a vendere caramelle; batteva, per richiamare nel fitto vocio l'attenzione, una moneta sul fondo della guantiera di stagno, ma fece magri affari. Poi lo spettacolo riprese e ritornò il silenzio.

Insomma da vent'anni a questa parte la fisionomia di tali sale popolari non è per nulla cambiata. Manca solo oggi l'antico pianoforte sbilenco e stonato, mentre di nuovo non c'è, per il genere del film e del pubblico di ragazzi, che questo incomprensibile silenzio al buio.

Una volta ricordo da fanciulli per questi film d'avventura si faceva un baccano d'inferno. Quando nel finale il prepotente ed il ribaldo stava per essere punito e la galoppata dei vendicatori, con l'eroe in testa, irrompeva sullo schermo, un grido unanime esplodeva nella sala: « I nostri ». Era tanta la partecipazione che il pubblico, identificandosi con i personaggi, a loro si confondeva nel giubilo della rivincita. Aveva

ognuno sofferto per l'innocente oppresso, s'era sdegnato per la vittoria del tiranno; ed ora che finalmente il bene trionfava sul male, che la giustizia s'affermava, scaricava il cuore gonfio per l'affanno patito e si esaltava urlando. Poi se ne andava a casa contento e soddisfatto come l'eroe vincitore.

Lo schema di allora, già in letteratura celebrato e dal cinema tradotto e potenziato con un sistema di montaggio, assai efficace, ad azioni parallele, ancora oggi manda avanti la inconsistente trama del film d'avventura. Solo che oggi il pubblico continua a gradirlo; ma non tifa più. Non è per questo che egli sia divenuto scettico sugli eterni motivi del bene e della giustizia; si direbbe piuttosto che la lunga consuetudine ha invecchiato lo schema tanto da far sbollire nello spettatore l'entusiasmo. Oppure che, assuefattosi il pubblico ad un linguaggio del cinema più vero, umano e realistico, più non crede a queste artate emozioni e preferisce il godimento, certo più profondo, di scoprire nel film il valore e la schietta poesia della vita.

Ecco perchè quei ragazzi irrequieti, evoluti nella conoscenza del cinema, furono al buio calmi e silenziosi.

* * *

Poichè s'è venuto a discorrere del gusto del pubblico mi viene in mente che presto vedremo un film Ultimo addio, *regìa di Cerio, nel quale si riprende il motivo degli uomini in bianco.*

Tornano dunque i cavalieri dell'alta missione sociale, quei romantici cavalieri, che strappata alla morte la bella paziente dolorante, finivano per sposarla tra il pieno compiacimento degli spettatori commossi. Già il genere, abusato dagli americani, qualche anno fa fu tentato in Italia con il Ponte di vetro; *ma poichè il film fu brutto, diciamo pure il ponte non resse, i medici furono presto dimenticati, senza che alcuno poi ne avesse nostalgia, e per un pezzo non vedemmo sullo schermo camici bianchi, infermiere platinate e modernissime sale di ospedale. Ora se questo* Ultimo addio *piacerà, giurateci che la serie tornerà in favore e, come è accaduto con i collegi femminili, i gangsters ed il melodramma filmato, dovremo sorbire molti controtipi del genere.*

Chi vuole la realizzazione di tali film è sempre il produttore, il quale, mosso dal suo pratico ragionamento che è opportuno assecon-

dare il gusto del pubblico, forza un processo, che nel film originale fu spontaneo e che man mano nelle copie essendo voluto, diventa uggioso e stucchevole.

Il pubblico infatti non dimostra mai simpatia per un determinato genere, bensì per il film che gli è piaciuto; sarà quindi attirato una sola volta, poniamo, dal ricordo del film che lo ha divertito, ma una seconda non ci casca più se ne è rimasto deluso, cosicchè presto decade la fortuna del genere con la triste deduzione per i produttori che nulla è più labile e caduco che volersi fidare di questa teoria del gusto. Non esiste proprio alcun raziocinio nella presunzione di sapersi orientare per un genere più che un altro, poichè il gusto non è un concetto che si realizza o una realtà che si raggiunge, può in qualche caso essere un intuito; e quale base scientifica v'è nella intuizione? L'unica premessa buona è che il film nasca da un intimo bisogno d'espressione dell'artista, che non sia pertanto esso vincolato ad altri interessi d'ordine pratico ed abbia come movente solo e nient'altro che arte. Ma come è possibile una tal splendida cosa in un'industria, che ha la sua grande urgenza produttiva e non potrebbe giammai contare su un largo numero, proprio tanti ne occorrerebbero, di autentici poeti? Con l'augurio che Ultimo addio *sia veramente un bel film, attendiamo allora questi irresistibili dottori, che compiono miracoli al tavolo operatorio e diciamo solo ai produttori: « Un po' di misura, signori, e un po' di discrezione ».*

* * *

Nell'ultimo numero di « Cinema » troviamo una vera galleria di volti nuovi per il cinema italiano. Molte donne: Eva Irasema Dillian, Ori Monteverde, Maria Mercader, Vera Carmi, Adriana Benetti, Valentina Cortese, Nicoletta Parodi, Alda Grimaldi, Bianca della Corte, Michela Belmonte, Maria Cardena, Daniela Grei, Adriana Sivini; pochi uomini: Elio Marcuzzi, Massimo Girotti, Massimo Serato, Aldo Lombardi, che non ho mai visto, e vorrei aggiungerci Carla del Poggio, Nino Crisman, Giuseppe Rinaldi, Aroldo Tieri e qualche altro uomo o donna che ora non ricordo; ma che sempre in queste citazioni, è pericoloso omettere. Una numerosa leva, perbacco, anche se la metà, specie tra le donne, sono o diverranno delle autentiche attrici. Altra considerazione, non certo incidentale: una buona parte di esse, e, effetto della quantità, due degli uomini provengono dal Centro Sperimentale.

Mai come in questo momento c'è stato tanto rigoglio di attrici e, si badi, così sarebbe anche di attori, se non fossimo in guerra, venuti su tutti insieme, come uno sbocciare di corolle durante lo scorso anno 1941. Dunque non è vero che l'Italia sia un misero centro di reclutamento per i cineartisti od addirittura, come s'è letto in certi scritti, che la razza latina sia fisicamente non adatta al cinema. Furono corbellerie quelle perchè la dovizia presente condanna le parole scritte. La verità è che se un tempo s'è lamentata la mancanza di attori, vuol dire che non si è cercato abbastanza, o meglio che non v'è stato allora l'impulso di cercarli; ora invece che, con l'allargarsi della produzione, l'urgenza batte alle porte, eccoti che la schiera vien fuori: giovane, brava, promettente. Non è infine senza significato il fatto che il maggior merito della scoperta spetti ai registi rilevatisi in questi ultimi tempi. Carlo del Poggio, la Benetti, la Dillian ce le ha fatte conoscere De Sica, Vera Carmi è stata presentata da Cerio, Michela Belmonte da Rossellini, e vedremo che la lista continuerà perchè i nuovi registi e gli uomini come Blasetti, Camerini, Poggioli, Soldati, sembrano, per la loro sensibilità, non volersi adattare alla scelta nella cerchia dei nomi famosi e cercano fuori, altrove, ovunque, il volto del personaggio fantasma che in loro vive. Ma bisogna pur dire che proprio a coloro che hanno scoperto questi nuovi volti è affidato per l'avvenire il loro destino e la loro carriera. Tutta la storia del cinema c'insegna che mai attore si fece celebre da sè e che indissolubilmente il suo trionfo fu legato alla firma di un direttore poeta. Trascuriamo gli esempi numerosi di queste celebri coppie e ricordiamo che l'ultimo cinema francese di Renoir, Carnè, Duvivier, Decoin, Moguy, fu ricco di attori perchè aveva i suoi valenti registi, i quali formarono pian piano i nuovi elementi e conservarono poi il patrimonio, che fu una forza viva di quella prosperosa industria.

Anche a noi spetta dunque di non sciupare il filone d'oro, coltivarlo, usarlo con avvedutezza, che se presto i nuovi volti tramonteranno, non tanto loro sarà la colpa, quanto dei registi che mal li compresero e guidarono.

G. PASSANTE SPACCAPIETRA

Notiziario estero

GERMANIA

Il Direttore Generale della Cinematografia tedesca, Dr. Fritz Hippler in un lungo articolo su Film Kurier *fa un esame panoramico dei risultati conseguiti nel Reich nel settore cinematografico durante il 1941.*

« Se guardiamo al cammino percorso » afferma Hippler « quali passi in avanti ha già compiuto la cinematografia tedesca dal punto di vista estetico, tecnico ed economico! Tali dati sono ormai noti a tutti. Questa confortevole constatazione non deve però creare false illusioni sulla situazione perchè, se dei miglioramenti si sono avuti e se è vero che essi sono notevoli, non si ha ancora ragione di essere completamente soddisfatti dato che le mète che si vogliono raggiungere importano ancora numerosi sviluppi ».

L'autore continua mettendo in evidenza le difficoltà che nel settore cinematografico è necessario superare per effettuare dei progressi, dati i molteplici problemi da risolvere che investono sia il campo artistico che tecnico che economico. In considerazione di ciò egli formula all'inizio del nuovo anno i seguenti voti per il futuro:

Adeguarsi strettamente alle attuali contengenze, *evitando innanzitutto ogni spreco o spesa eccessiva, prevedendo anticipatamente e nel modo più dettagliato ogni singolo sviluppo di lavorazione, e provvedendo in merito col minimo mezzo. Necessità quindi di elaborare il copione nel modo più accorto e diligente.*

Le improvvisazioni e gli esperimenti, se sono discutibili in tempi normali, riescono assolutamente dannosi nelle attuali contingenze.

La stessa cura dev'essere riposta nella scelta delle parti per gli attori più adatti, avvalendosi di artisti sicuri per la loro esperienza.

In questo l'autore si raccomanda ai vecchi e grandi attori che dovrebbero, essi stessi, selezionare o indicare le nuove reclute e se possibile istruirle nei primi passi.

Analoga raccomandazione è rivolta per formare i futuri quadri tecnici ai registi, agli autori, agli sceneggiatori che hanno una lunga e riconosciuta esperienza al loro attivo.

L'autore annuncia infine che il nuovo anno vedrà la creazione di grandi complessi artistici in seno alle grandi Società cinematografiche parastatali sotto la direzione e la guida di idonei direttori di produzione. In tal modo si vuole rafforzare il senso di collaborazione e di solidarietà collettiva nella produzione. Con ciò non si vorrà affatto creare il cieco gregge che soffochi il genio del singolo ma si eviterà la falsa indulgenza per l'interpretazione isolata e spesso per la stonata preponderanza o prepotenza del singolo artista che intende dominare in modo assoluto.

Il 1942 vedrà una maggiore organizzazione e disciplina nel settore della produzione che se ne avvantaggerà certamente dal punto di vista qualitativo e quantitativo.

Musica cinematografica

Film Kurier *ritorna sull'importanza della musica nel settore cinematografico, accennando appena alla notorietà ed al successo che evidentemente la musica può assicurare ad un film come fattore essenziale. Ma anche quale semplice complemento del film la musica ha sempre una parte molto importante e pertanto la sua scelta deve essere fatta con la massima accortezza e sensibilità: i maestri e compositori di musica debbono essere quindi in primo piano nell'attenzione dei produttori cinematografici.*

L'autore fa poi delle considerazioni sui vantaggi che i musicisti possono avere dal cinema, dato che lo schermo è molto generoso e con la sua enorme diffusione può dare le più grandi soddisfazioni rendendo popolari coloro che hanno saputo dare al popolo i ritmi musicali che esso attende e che sono particolarmente adatti al suo stato d'animo, nelle particolari contingenze in cui vive.

Del resto, conclude l'autore, in questo speciale campo l'opera di tali collaboratori è meno ardua in quanto non è necessario il "me-

stiere" nè la tanto reclamata "pratica" ma è sufficiente l'originalità e l'ingegno fattivo che osa, cerca il nuovo e vibra con l'anima della Nazione.

PELLICOLE A CARATTERE PUBBLICITARIO

La "UFA" ha organizzato recentemente a Berlino una rassegna di pellicole pubblicitarie e la stampa locale trae lo spunto da questa iniziativa per mettere in evidenza la utilità che potrebbe rappresentare questa specie di produzione quale complemento allo spettacolo.

Il genere di film pubblicitari presentati non badava soltanto a lanciare o decantare un determinato prodotto ma si rivolgeva al pubblico per istruirlo ed orientarlo su determinati sviluppi o problemi della produzione o su problemi di particolare interesse corrente. Era questo il caso del pubblicitario sulla fabbricazione di matite; di quello che dava alcuni consigli domestici di grande interesse per la economia casalinga, ecc. Il tipo di cartoni animati è stato naturalmente molto usato sia quale elemento esclusivo della presentazione, sia misto (cartoni animati e normali riprese); a tale proposito la stampa metteva in evidenza la utilità che questa iniziativa può rappresentare, nel particolare caso dei cartoni animati per istruire e specializzare delle maestranze, che potrebbero poi ingrossare le file della vera e proprio produzione di cartoni animati spettacolari, con una preziosa esperienza.

Il pubblicitario così concepito, in una forma cioè interessante e attraente oltre che essere "sopportato" dal pubblico può giungere persino ad essere "gradito" ed ingrossare in un certo senso il numero dei documentari culturali.

PRESENTAZIONE DI FILM

È molto dibattuto in Germania l'argomento della pubblicità fatta alle pellicole di futura programmazione nei locali cinematografici. Una corrente sostiene che ogni pubblicità del genere dovrebbe essere abolita nei cinema in quanto il pubblico che paga desidera assistere al programma per il quale è andato nel locale e non vuole essere annoiato con lunghe presentazioni di futuri programmi; altri sarebbero per temperare una tale pubblicità limitandola ad un minimo informativo.

A proposito del lanciamento pubblicitario dei film si rileva l'abuso che si fa in questo campo dei superlativi e di considerazioni iperboliche: si tratta sempre del più grande film, del più divertente, del più interessante — si condisce la presentazione con una quantità di notizie circa la Casa di produzione, la fotografia, il montaggio, ecc. ecc. Il pubblico in tal modo è disorientato e sarebbe pertanto necessaria una maggiore serietà su tale argomento. Ciò che può interessare il normale spettatore può essere il nome del regista, quello dei principali interpreti ed, al massimo, la Casa produttrice; tutte le altre notizie sono da ritenersi superflue.

FORMATO RIDOTTO

È stata costituita a Berlino la "Deutsche Schmalfilmvertrieb GMbH" (Società per l'esercizio del formato ridotto) che ha lo scopo di dare il massimo impulso alla diffusione di film a formato ridotto, nei piccoli Centri sprovvisti di normali sale di proiezione.

Si vuole in tal modo dare un elemento ricreativo nuovo alle piccole comunità che ne hanno maggiore bisogno. Oltre che all'elemento spettacolare sarà curata, nella formazione dei programmi da distribuire, la parte culturale ed informativa. Per la parte culturale saranno scelti corto-metraggi particolarmente adatti alle singole zone, mentre dei cinegiornali freschissimi contribuiranno a mantenere vivo il collegamento tra queste località ed il resto della Nazione.

La Società provvederà sia alla distribuzione degli apparecchi che all'allestimento delle sale, allo smistamento dei programmi, all'assistenza tecnica per la manutenzione degli apparecchi e segnalerà operatori adatti a curare le proiezioni e, se necessario, alla organizzazione di particolari corsi di addestramento.

SPAGNA

L'interessamento delle Autorità governative spagnole per sviluppare sempre maggiormente una produzione cinematografica nazionale si dimostra continuamente attraverso concreti interventi.

Si è costituito nello scorso mese uno speciale fondo di credito che verrà alimentato con i proventi derivanti dall'introito della tassa di importazione di film, che è stata recentemente aumentata.

Sono stati parimenti istituiti dei premi per le migliori pellicole di produzione nazionale nonchè per soggetti e sceneggiature ritenuti meritevoli.

Sono state messe a disposizione dei cineasti spagnoli un certo numero di borse di studio per il loro perfezionamento all'estero.

Per il finanziamento della produzione nazionale è stato costituito uno speciale servizio di credito su designazione del "Sindacato Nazionale dello Spettacolo", sentito il Ministero per l'Industria e Commercio. Il Credito può raggiungere una cifra pari al 40% del preventivato costo del film.

Dieci premi nazionali saranno assegnati annualmente ad altrettante pellicole spagnole ritenute meritevoli, suddivisi in due premi di 400 mila pesetas, quattro di 250 mila e quattro di 25 mila pesetas ciascuno.

La stampa locale sottolinea questo intervento governativo ritenendolo quanto mai tempestivo ed opportuno dato il notevole fervore di iniziative che si stanno da qualche tempo rilevando nel campo cinematografico.

* * *

La Gazzetta ufficiale pubblica le nuove disposizioni riguardanti l'obbligatorietà di proiettare, almeno ogni sei settimane, un film di produzione spagnola per una intera settimana. La stagione cinematografica sarà divisa per l'esercizio in due periodi, il primo dal 1. ottobre al 31 maggio; il secondo dal 1. giugno al 30 settembre. Nel primo periodo ogni cinema dovrà presentare nuove pellicole spagnole (nuove per il locale che le proietta); nella seconda parte della stagione potranno essere visionate delle "riprese" spagnole.

È resa inoltre obbligatoria l'introduzione, per ogni programma, di un corto-metraggio o cinegiornale nazionale.

DANIMARCA

Il controllo sulla cinematografia è esercitato in Danimarca dal Ministero della Giustizia che provvede all'apertura e rilascia le concessioni per la gestione dei cinema. La Centrale cinematografica di Stato provvede alla produzione di corti metraggi di particolare interesse nazionale.

La produzione spettacolare è curata da quattro Case: la "Nordisk Film Co.", la "Palladium", la "ASA" e la "Apollon Film".

Esistono nel Paese 351 *sale cinematografiche,* 54 *delle quali nella capitale.*

Le varie categorie sono raccolte nella "Film-Union" che ha i caratteri della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, facendo ad essa capo l'Associazione dei noleggiatori, dei produttori e degli esercenti.

SVIZZERA

Nella stampa svizzera si agitava da molto tempo la questione circa la opportunità di far sorgere una grande Cinecittà a Ginevra. Si parlava di una produzione che, grazie alla posizione centrale della Svizzera nei rispetti delle varie Nazioni europee, avrebbe potuto assurgere a carattere eminentemente internazionale.

Da recenti notizie ufficiali appare che la Camera del film svizzero, dopo maturo esame, ha deciso di respingere la richiesta del Comitato di Montreuy per ottenere una sovvenzione adeguata per dare corpo a tale progetto.

OLANDA

La organizzazione della cinematografia nei Paesi Bassi è curata dal locale Ministero della Cultura Popolare attraverso uno speciale servizio cinematografico. Detto servizio, che ha cominciato a funzionare nei primi giorni del corrente anno, ha emanato subito disposizioni per disciplinare il mercato locale. In seguito a tale disposizione, il numero delle Case noleggiatrici è stato portato da 50 *a* 5*; è stato introdotto il sistema della percentuale della distribuzione dei film; l'abolizione del doppio programma nonchè la esclusione totale di presentazione di pellicole nord-americane, francesi e inglesi.*

UNGHERIA

Il Ministero della Cultura e della Istruzione Nazionale ungherese, applicando il piano di riforma cinematografica attualmente in atto, ha costituito una "Camera del Film".

Detto organismo dovrà servire a seguire in modo snello e continuo i vari problemi relativi alla impostazione della produzione, al suo finanziamento e controllo nonchè studiare le varie misure atte ad incrementare e sviluppare la produzione e la esportazione all'estero dei film nazionali.

d. t.

Gli intellettuali e il cinema

ALDOUS HUXLEY

Si dovrebbe cominciare così: « Non c'è bisogno di presentare lo scrittore Aldous Huxley al pubblico italiano. Molte delle sue opere sono state tradotte nella nostra lingua, ecc. ecc. ». Ma a noi preme avvertire subito il « nostro » lettore che qui non troverà una sola parola buona per « l'arte dello schermo ». Va bene che è nota l'ispidità critica del nostro autore per ogni aspetto, quasi, di tutto il mondo moderno. Ma il suo « terrore », e la parola ricorre in lui tanto spesso a proposito di cinematografo, non è di una specie, possiamo insinuare, troppo personale e risentita? Pensiamo al taglio delle sue opere, alla intelligente esteriorità della sua tecnica... Non abbiamo pensato al cinematografo, magari al miglior cinematografo?

E, del resto, oltre i suoi ripetuti « terrori », e del film muto e del film sonoro, non troveremo un giorno questa frase abbastanza cara e rivelatrice?: « Ma Charlie Chaplin, Robert Nichols e io (egli è allora lungo le spiagge del Pacifico e nel vento e nel sole è tentato dalle splendide vivaci ragazze di laggiù) eravamo tre sant'Antonî, tre gravi teologi dell'arte, troppo intensamente assorbiti in una discussione sui modi di poter salvare il cinematografo, ecc. ».

E il bello è che, venendo egli dal Giappone, sbarca in America proprio da quella parte. Ma appena arrivato, intitola « Los Angeles. Rapsodia » un amaro scritto di cui diamo al lettore il primo tempo, tutto cinematografico.

* * *

« La luce del giorno era venuta per la comune gente di Hollywood, la chiara luce del giorno californiano. Ma il sole non splendeva nell'interno degli *studii*. Le lampade splendevano, la cui irradiazione verde-giallo fa di uomini e donne viventi dei cadaveri itterici. In un angolo di una immensa costruzione tipo granaio ci si stava preparando a *girare*. La macchina da presa era pronta, la luce cadaverica in pieno fulgore. Due o tre cow-boys ed una coppia di pagliacci stavano lì, sfaccendati, fumando. Un uomo in abito da sera contava su i suoi baffi per apparire un delinquente inglese. Una giovane donna, così elegante, così impeccabilmente bella che potevate capire subito trattarsi della Stella, era seduta in un angolo, leggendo un libro. Il Regista — ma sembrava un peccato che un simile profilo dovesse essere *au-dessus de la mêlée*

anzichè sullo schermo — le fece un cenno cortese. Miss X alzò lo sguardo dalla letteratura. « È la scena in cui dovete assistere all'assassinio » spiegò egli. Miss X si alzò, mise in disparte il libro, e fece cenno alla sua cameriera, che le portò un pettine e uno specchio. « Il naso è in ordine? » domandò, cospargendolo di cipria. « Musica! » urlò il Regista, « fatela emozionante! ». E l'orchestra, che ha il compito in ogni « studio » di mettere gli attori in uno stato d'animo appropriato, intonò un valzer. Lo studio fu riempito da un mare di sciroppo melodico, e i nostri spiriti fluttuarono naufraghi nelle sue onde appiccicose. Miss X restituì il piumino della cipria, ed avanzò verso la macchina da presa. « Nascondetevi dietro quella tenda e guardate fuori » il Regista spiegò. E Miss X si ritirò dietro alla tenda. « Prima di tutto, solo la mano », continuò il Regista, « voi stringete la tenda con la mano. Poi il viso, gradualmente ». « Ecco, signor Y » disse la calma voce della Stella da dietro il velluto pendente. « Pronta? » domandò il Regista. « Allora avanti ». E la macchina cominciò a ronzare, come una delicata variazione del trapano del dentista. La tenda si alzò un poco. Una mano bianca ne afferrò l'orlo. « Terrore, Miss X », urlò il Regista, e la mano bianca strinse il pugno in uno spasimo di paura cinematografica. Il Regista fece un cenno al direttore di orchestra. « Metteteci dentro un po' di animo » implorò. E un po' di animo fu messo dentro, la marea di sciroppo aumentò. « Ora il viso, Miss X. Lentamente. Solo un occhio. Va bene. Fermatevi. Un po' più di terrore ». Miss X registrò l'ordine con lacerazione. « Bene così. Bene. Oh molto bene ». La scatola cessò di ronzare. Miss X uscì da dietro la tenda e ritornò alla sua sedia. Riaprendo il suo libro, continuò pacatamente a leggere teosofia.

Ci allontanammo, e dopo esserci fermati per qualche istante sulla nostra strada ad osservare come dell'altro terrore venisse registrato (da un uomo questa volta e con altro Regista), penetrammo nei locali segreti dello « studio ». Pronunciammo delle parole d'ordine, citammo il permesso del Direttore, confermammo di non aver alcun legame con società concorrenti, e fummo finalmente ammessi. Qui stavano cucinando miracoli e cataclismi naturali: tifoni in vasche da bagno e terremoti in miniatura; il Diluvio; la Divisione del Mar Rosso; la Grande Guerra in proporzioni di carri armati giocattoli e di fuochi pirotecnici; spettri, e l'Altro Mondo. Là stavano modellando animali preistorici, e l'architettura di un futuro remoto. In cantine sotterranee, illuminate misteriosamente da lampade rosse e odoranti di prodotti chimici, una serie di macchine era occupata a sviluppare e stampare pellicole. La loro produzione era enorme.

Ho dimenticato quante migliaia di piedi di arte e di cultura quelle macchine potevano espellere ogni giorno. Un buon numero di miglia, comunque ».

* * *

Dallo stesso volume (« Jesting Pilate », 1926) avremmo potuto tradurre qualche altra cosa (« ... lo sciopero generale in Inghilterra. Bebè Daniels cade da cavallo... » è una frase che coglieremo a volo proprio alla fine della parte precedente quella sull'America): assistendo, a Batavia, alla « tremolante »

proiezione muta di un film di avventure pieno di automobili, pistole ecc., in mezzo a una folla indigena, egli si domanda con spavento se presto, molto presto, ogni popolo assoggettato non perderà qualsiasi rispetto dell'uomo bianco, per colpa del cinematografo. Conclude anzi lo scritto parendogli di udire, mentr'egli se ne va nauseato, una certa beffarda risatina fra il silenzio « da pesci » di quella folla orientale che un giorno, egli crede, diventerà per l'uomo bianco pericolosa... per colpa del cinematografo.

Da queste considerazioni apocalittiche derivate da un quieto spettacolo all'aperto fra la calma gente di Batavia, potremmo passare alla descrizione di un immaginario cinema futuro, che troveremmo in « Brave New World », il noto romanzo in cui Aldous Huxley inventa un futuro non troppo prossimo. Qui l'idiozia del cinema americano moderno è, nella fantasia di Huxley, esasperata dalle possibili invenzioni tecniche future. Agli effetti sonori si aggiungono quelli tattili, olfattivi, ecc. I seimila spettatori dell'« Alhambra », sprofondati nelle loro poltrone pneumatiche, seguono affascinati le immagini stereoscopiche più reali delle reali, fiutano le aspirazioni di muschio o di gardenia e tornano a casa contenti con su le labbra ancora il gradevole solletico elettrico di un ultimo bacio.

Concluderemo questi sparsi appunti sul pensiero (cinematografico) di Huxley abbandonando finalmente il nostro lettore alla pacifica lettura di un « completo » saggio del Nostro. In questo suo « Silence is golden » riappaiono infatti, senza più alcun pretesto di appunto di viaggio o di immaginazione, le spiccate caratteristiche negative, polemiche, acrimoniose, cui abbiamo fatto cenno. Ritroviamo forse la figura dell'intellettuale europeo, che avendo intuito un altro mondo ch'egli non vuole o non sa realizzare è costretto a combattere contro la sua maggiore spontaneità ed immediatezza, che lo porterebbero, se fosse più onesto verso sè stesso, forse proprio a sguazzare entro quel mondo a lui nuovo.

Ma ritorniamo così a quella iniziale « insinuazione » (forse troppo « personale e risentita », ma da parte nostra questa volta).

a. p.

IL SILENZIO È D'ORO
(*da « Do What You Will », 1929*)

Sono stato ora per la prima volta a vedere e ad ascoltare un film sonoro. « Un po' in ritardo » diranno i miei lettori al corrente, con un sorriso protettore e sprezzante. « Siamo nel 1929; il sonoro non è più una novità. Ma meglio tardi che mai ».

Meglio tardi che mai? Ah no! Qui, amici miei, vi sbagliate. È uno di quei casi nei quali è decisamente meglio mai che troppo tardi, mai che troppo presto, mai che al momento esatto. Uno dei tanti casi, posso aggiungere; e più vecchio divento più ne trovo. C'è stato un momento nel quale mi sentivo terribilmente vergognoso di non essere al corrente. Vivevo in un'ansia costante

di perdere, per modo di dire, l'ultimo autobus, e di trovarmi naufrago e abbandonato nel deserto del fuori-moda, mentre altri più astuti di me s'erano già arrampicati a bordo, e preso il loro biglietto erano partiti verso quelle brillanti, ma, ahimè, sempre retrocedenti, mete della Modernità e della Sofisticazione. Ora, invece, sono diventato spudorato, ho perso le mie paure. Posso assistere imperturbabile alla partenza dell'ultimo autobus socialculturale — degli innumerevoli ultimi autobus che partono ad ogni istante in tutte le capitali del mondo. Non mi sforzo di salire, e quando il rumore della loro partenza è svanito, « Dio ti ringrazio! » è l'unica cosa che io dica nella mia solitudine. Scopro di questi tempi, semplicemente, che non desidero di essere al corrente. Ho perso ogni desiderio di vedere e di fare quelle cose, il vedere e il fare le quali autorizza un uomo a sentire se stesso superiormente iniziato, sofisticato, e non provinciale; ho perso ogni desiderio di frequentare i luoghi e la gente che un uomo « deve » a qualunque costo frequentare se non vuole essere considerato un povero diavolo, senza speranza di voga. « Sii al corrente! » è l'imperativo categorico di tutti coloro che si accaniscono verso l'ultimo autobus. Ma è un imperativo di cui mi rifiuto di riconoscere la forza coattiva. Se si tratta di fare qualcosa che considero un dovere sono disposto come qualsiasi altro a rinunciare ai miei comodi, ma essere al corrente ha cessato, almeno per quanto mi riguarda, di essere per me un dovere. Perchè dovrei farmi oltraggiare nei miei sentimenti, perchè dovrei sottomettermi a noie e disgusto, in onore dell'imperativo categorico di qualcun altro? Perchè? Non c'è ragione. E la cosa più semplice è che rinuncio alla maggior parte delle manifestazioni della cosiddetta « vita » che i miei contemporanei sembrano così indicibilmente ansiosi di « vedere »; mi tengo distante da quell'« arte » cui gli altri considerano vitalmente necessario « star vicino »; scappo da quei divertimenti per i quali essi sono disposti a spendere con molto spreco parte della loro energia e del loro denaro.

Queste dunque sono le ragioni della mia iniziazione, così tardiva, al film sonoro. La spiegazione della mia ferma decisione di non rifare mai più, se ciò sarà possibile, la sua conoscenza si trova nel racconto seguente di quanto ho visto e inteso in quella fetida sala del Boulevard des Italiens dove l'ultimo e più spaventevole ritrovato di risparmio-di-creazione per la produzione di divertimento standard era stato installato.

Siamo entrati durante la rappresentazione di una serie di numeri di varietà — non concreti naturalmente, ma di immagini bidimensionali con voci artificiali. Non c'erano film di viaggi, nulla di stile Storia Naturale, nulla di quegli affascinanti Avvenimenti della Settimana — moglie del governatore al battesimo di una corazzata, terremoti giapponesi, corse vinte da cavalli dati a 100 per 1, rivoluzionari in marcia nel Nicaragua — che sono sempre la più grande e spesso la sola attrattiva nei programmi dei nostri cinematografi. Null'altro che ombre gesticolanti piattamente sullo schermo e che facendo ciò emettevano dei rumori di grammofono. Una specie di commediante si esibiva quando entrammo. Ma subito svanì per dare posto ad un qualsiasi jazz molto famoso — non soltanto udibile in tutta la sua tonante volgarità di rumori di ottone e di sentimenti miagolanti ma anche visibile in una serie di primi piani

apocalittici dei singoli componenti l'orchestra. Una provvidenza benevola ha diminuita la mia vista in modo che ad una distanza maggiore di quattro o cinque metri sono fortunatamente ignaro del sembiante della media umana nel suo pieno orrore. Al cinematografo però non c'è scampo. Monumentalizzato in proporzioni da Brobdingnag il sembiante umano sorride i suoi sorrisi lunghi sei piedi, apre e chiude i suoi occhi da trentadue pollici, registra delicatezze d'animo ed ispirazione, libidine o bizzarria con ogni centimetro quadrato dei parecchi ettari della sua pallida lunarità. E nulla salvo la cecità completa può evitarci questo spettacolo. I suonatori di jazz mi venivano imposti con violenza; io li guardavo con orrore affascinato. Mi accorsi improvvisamente che era la prima volta in vita mia che *vedevo* chiaramente un'orchestra da jazz. Lo spettacolo era effettivamente terrorizzante.

I suonatori appartenevano a due razze in contrasto. C'erano gli scuri e lisciati giovani ebrei le cui anime erano tutte in quelle melodie tristemente remissive ed ondeggianti da mal di mare. Melodie di amor figliale e nostalgia e amorosità lamentevole e sensualità condensata che sono state il contributo caratteristicamente ebraico alla musica popolare moderna. E c'erano i paffuti giovani nordici con facce ariane trasformate dalla strana forza plastica dell'ambiente nord-americano fino ad assomigliare a grandissime non cotte focacce o a svestiti deretani di lattanti. (Il più simpatico tipo del viso nord-americano, il pellirosse, era completamente assente da questa particolare assemblea di suonatori di jazz). Di grandezza gigantesca questi personaggi apparivano uno dopo l'altro sullo schermo, ciascuno cantando o suonando il suo strumento e contemporaneamente registrando le emozioni appropriate alle circostanze musicali. Lo spettacolo, ripeto, era realmente terrificante. Per la prima volta sentii gratitudine per il difetto di vista che mi aveva preservato fino ad allora dalla conoscenza di certi aspetti della vita moderna. E nello stesso tempo desiderai di diventare per questa occasione leggermente sordo. Perchè, se la buona musica ha tanto fascino da calmare un petto in bufera, la musica cattiva ha qualità non meno potenti da empire il petto più mite di rabbia e quello più felice di orrore e disgusto. Oh quelle ninnananne, quei desiderî amorosi, quelle fragorose ilarità. Com'è possibile che delle emozioni umane intrinsicamente decenti possano essere così ignobilmente parodiate? Mi sentivo come un uomo cui, avendo chiesto del vino, venga offerta una coppa di risciacquatura piena fino all'orlo. E nemmeno risciacquatura fresca. Risciacquatura rancida, risciacquatura putrida. Perchè c'era un orribile saporino di putrefazione in tutta questa musica. Questi languori per Mammina mia e My Baby, per Dixie e la Terra dove i Cieli sono blu ed i Sogni si avverano ad ogni ora, per Nonnetta e Tennessee e per Te — erano pura necrofilia. La Mammina mia, che i neri giovani ebrei ed i biondi giovani visi da focaccia imploravano così intensamente era un vecchio formaggio gorgonzola; il Baby del loro tremulo e gargarizzato desiderio era un cosciotto di montone tenuto per un mese in luogo caldo; Nonnetta era defunta da settimane; e per ciò che riguarda Dixie e Tennessee e il paese dei sogni avevano l'odore del meno artificiale dei concimi.

Quando dopo un tempo che sembrò delle ore il jazz finì la sua orribile esibizione diedi un sospiro di gratitudine. Ma la gratitudine era prematura

perchè il film che seguì non fu certamente meno scoraggiante. Era la storia del figlio di un cantore di sinagoga, afflitto, con giustificabile ira del genitore, da un prurito per il jazz. Questo prurito, coadiuvato dalla scarpa del cantore, lo manda nel mondo dove naturalmente, e grazie a My Baby, i suoi sogni si avverano ed occupa il posto di cantante di jazz sulle scene del varietà. Promosso dalla provincia a Broadway il cantante di jazz approfitta dell'occasione per rivedere la casa della sua infanzia. Ma il cantore non vuole avere niente a che fare con lui, assolutamente niente, malgrado il suo successo, malgrado, perfino, la sua commovente eloquenza. « Tu stesso m'hai sempre insegnato » dice pateticamente il figlio, « che la voce della musica è la voce di Dio ». *Vox Jazzj Vox Dei* — la verità è nuova e meravigliosa. Ma il severo cuore del vecchio Papino rifiuta di farsi intenerire, e anche Mammina Mia è incapace di rattoppare una riconciliazione. Il cantante è costretto ad andarsene ancora una volta nella notte, e dalla notte al suo caffè concerto dove in una foresta di gambe ondeggianti, egli riprende le sue devozioni interrotte a quel Dio degno di nota la cui voce è la musica di Mr. Irving Berlin nell'interpretazione dell'orchestra di Mr. Paul Whiteman.

La crisi del dramma arriva quando, il Cantore essendo mortalmente ammalato ed incapace di adempiere le sue funzioni nella sinagoga, Mammina Mia e l'Amico dei bei Dì dell'Infanzia implorano il giovanotto di venire a cantare il servizio del Perdono al posto di suo padre. Disgraziatamente, la funzione è indetta per la stessa ora di quell'altro atto di devozione volgarmente noto con nome di « première ». Ne segue un dilemma terribile, degno della penna di un Racine o di un Dryden, tra l'amore e l'onore. L'amore per Mammina Mia tira il cantante di jazz verso la sinagoga, ma l'amore per My Baby tira il figlio del Cantore verso il teatro, dove lei, nella sua qualità di stella principale, sta servendo la divinità con le sue gambe ed il suo sorriso in un modo non meno accettabile di lui con la sua voce. Anche l'onore chiama da tutte e due le parti: perchè l'Onore pretende che egli serva il Dio dei suoi padri nella sinagoga, ma pretende altresì che serva il Dio dalla voce di jazz di sua adozione in teatro. Eloquentissimi ostacoli compaiono a questo punto. Con l'aria di un eroe del diciassettesimo secolo, il cantante di jazz protesta che deve anteporre la Carriera all'amore. La natura del dilemma è mutata, come si vede, dai tempi di Dryden. Nel vecchio dramma, l'amore doveva essere sacrificato al doloroso dovere. Nell'esempio moderno il sacrificio si svolge davanti all'altare di quella che William James chiamò « la Divinità Prostituta, il Successo ». L'amore sarà abbandonato per lo strenuo inseguimento della notorietà giornalistica e dei dollari. Questo cambiamento è tipico della *Weltanschauung*, se non dell'ultimissima generazione, comunque di quella che è passata ed è in procinto di passare. L'ultimissima generazione sembra interessarsi così poco della carriera e del denaro come di qualsiasi altra cosa eccezion fatta della propria psicologia. Ma questo non c'entra.

Alla fine il cantante ha i vantaggi di tutti e due i mondi — soddisfa Mammina Mia ed anche Povero Papino cantando nella sinagoga, e nella serata seguente riscuote un terrificante successo nella rinviata « première » della

rivista di My Baby. Il film finisce con una scena a teatro, con Mammina Mia in palco (Povero Papino nel frattempo è sicuramente sotterrato), e il figlio con My Baby nello sfondo, che flauta verso sua madre il più nauseantemente dolciastro, il più penetrantemente volgare canto figliale che sia mai stato mio destino di udire. Mi venne la pelle d'oca quando l'altoparlante buttò fuori quelle parole ricucinate, quella melodia untuosa e lamentevole. Mi vergognai di me stesso nell'ascoltare cose simili, di essere un membro di quella specie cui cose simili sono indirizzate. Ma derivai un piccolo conforto dal pensiero che una razza che ha permesso a tutti i suoi istinti e a tutte le sue emozioni di degenerare e putrefare in questo modo, deve essere ben vicina alla sua violenta conclusione oppure alla sua trasformazione e riforma radicale.

A quale estremo questo processo di decadenza sia giunto fu dimostrato inequivocabilmente dal successivo numero del programma che era il primo di quella serie di numeri di varietà di cui la spaventosa orchestra di jazz era stato l'ultimo. Giacchè, non appena il cantante e My Baby e Mammina Mia furono spariti nel limbo del buio inter-cinematografico, un molto massiccio personaggio dal profilo classico e nell'uniforme di pagliaccio, apparve sullo schermo; spalancò la sua bocca tanto, oh tanto, ed emise, in una terrificante voce tenorile, il famoso monologo dei « Pagliacci » dall'opera di Leoncavallo. Rum, tum, ti-tum; rum-ti-ti, tum, ti-tum, tum — è il pascolo di ogni virtuoso meridionale, ed un pezzo che in tempi normali farei un giro per evitare di ascoltare. Ma in confronto alle melodie ebraiche dell'orchestra da jazz ed alle giovialità dei cantanti ed ai languori di Mammina Mia, l'ugolosa volgarità di Leoncavallo sembrò non soltanto raffinata e sincera, ma perfino bella, positivamente nobile. Sì, nobile. Perchè dopo tutto il compositore, malgrado il suo innato secondo rango, s'era trovato in qualche modo in una parentela organica, attraverso una tradizione di gusto e di sensibilità, con coloro che avevano costruito Santa Maria del Fiore ed il tempio di Malatesta, che avevano dipinto gli affreschi di Arezzo e di Padova, che avevano composto la Messa di Papa Marcello e scritto la Divina Commedia e l'Orlando Furioso. Mentre i melodisti ebrei ed i giovani nordici dalla faccia di focaccia, con le loro stucchevoli zufolerie ed i loro saxofoni, i cantatori di Mammina Mia, i vocali adoratori di Dixie e di My Baby, non sono in alcun grado di parentela con alcuno dei decori immemoriali della vita umana, ma esclusivamente con il loro intimo decadimento. È una corruzione così nuova come il regime nel quale essi e tutti noi altri viviamo, nuova come il protestantesimo ed il capitalismo; nuova come l'urbanesimo e la democrazia e l'apoteosi dell'Uomo Medio, nuova come il Beniaminfranklinismo e la non meno repulsiva etica e filosofia dei giovani godereCci, nuova come la macchina risparmio-creazione e la stampa ammazzatempo e risparmia-pensiero, nuova come il lavoro taylorizzato e il divertimento meccanizzato. Il nostro è un clima spirituale in cui i decori immemoriali difficilmente trovano il terreno per fiorire. Ancora una generazione o poco più li vedrà definitivamente defunti. Esiste una risurrezione?

(*Traduzione di* B. P.)

Vita del Centro

« VIA DELLE CINQUE LUNE »

Durante il mese di dicembre i locali ed i teatri di posa del Centro Sperimentale di Cinematografia sono stati in pieno fervore di attività per la realizzazione del film *Via delle Cinque Lune*, di cui diamo alcune fotografie assieme al piano di lavorazione.

Mentre si giravano le scene, varie autorità, tra cui l'Ecc. il Ministro Pavolini, si sono recate a visitare i teatri di posa ed hanno discusso a lungo con Luigi Chiarini, Direttore del C. S. C. e regista del film, dimostrando il loro particolare interessamento per questa produzione.

Il film, che rielabora liberamente i motivi fondamentali della celebre novella di Matilde Serao « O Giovannino o la morte », è stato sceneggiato da Chiarini insieme ad Umberto Barbaro, a Francesco Pasinetti e a Piero Pierotti. La novella napoletana ha subito radicali trasformazioni: quello che nel crudo realismo della Serao era un fosco dramma frutto di una più vasta tragedia ambientale, nella Roma ottocentesca diventa episodio eccezionale che esplode nel popoloso e pittoresco quartiere di piazza Navona, assumendo una sua più profonda moralità ed un più fantasioso stile.

Sotto l'insegna della luna che dirige e domina tradizionalmente, colla mutevolezza delle sue cinque fasi celesti, i caratteri e determina i temperamenti e gli umori degli uomini non meno che il levarsi ed il ritirarsi delle maree sulle spiagge, in questo film si spiegano passioni sfrenate, quasi da tragedia greca, a contrasto con sentimenti più gentili e più puri. Come in un mistero medioevale, il diavolo è a combattimento con l'angelo e la lotta sovrumana si combatte nei recessi della coscienza che la più recente psicologia ci ha abituati a scrutare.

Lo svolgimento cinematografico tende ad esibire nelle qualità formali l'assunto stesso del dramma, e l'azione è calibrata così che là dove può sembrare che indulga agli effetti, all'affettuosità ed al colore locale, denunzia e dichiara una costante e nobile discendenza filmistica.

L'architetto Fiorini, che ha curato le architetture del film, è partito dal presupposto che esso non rappresenta nè una ricostruzione archeologica della Roma dell' '800, nè una ricomposizione veristica; ma ne vuol dare lo spirito attraverso una reinvenzione. Per questo motivo tutto l'ambiente è stato risolto scenograficamente, e nessuna scena del film è stata girata dal

vero. Più che dalle frammentarie sopravvivenze di Roma di quel tempo ci si è ispirati a opere d'arte, poetiche e figurative, che hanno documentato quell'epoca (Belli, Thomas, Pinelli). Abbiamo perciò visto interamente ricostruita in teatro la caratteristica Via delle Cinque Lune, nella quale tra il negozio dell'orzarolo e il banchetto dello scrivano, fanno capolino fontane barocche e pezzi di scavo, esempio tipico dei pittoreschi vicoli della vecchia Roma. A questo ambiente si sposano adeguatamente, contribuendo ad infondervi il saporito e vivido colore del Lazio ottocentesco, i costumi disegnati da Gino Sensani. Per di più, sempre allo scopo di rendere omogenea e rispondente l'atmosfera dei luoghi del film con ogni particolare stilistico, i dialoghi sono stati riveduti da Trilussa e Pietro Paolo Trompeo.

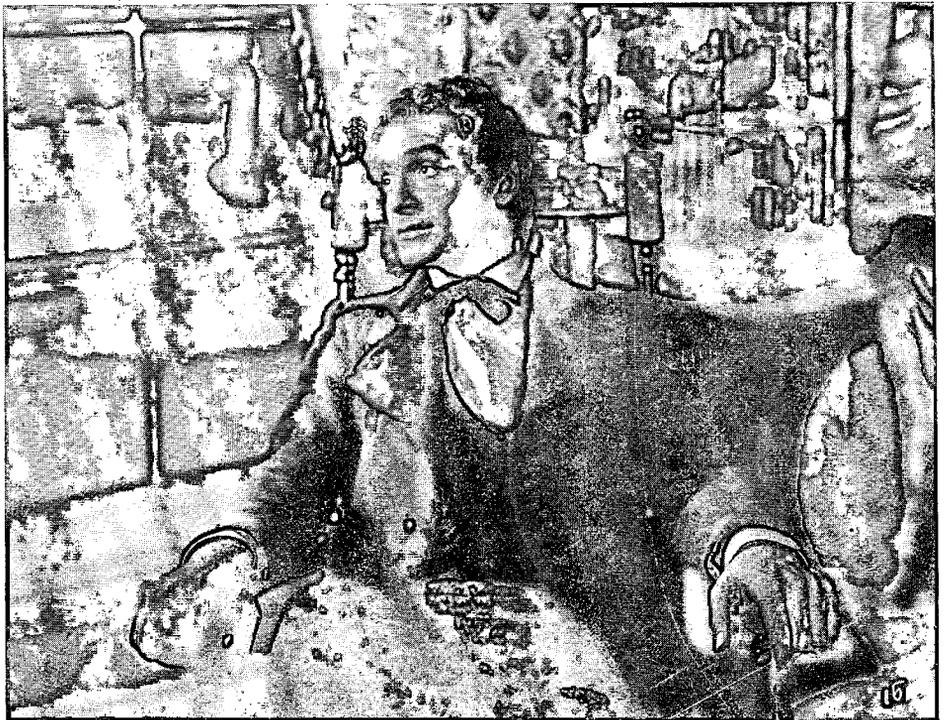
Insieme agli insegnanti dell'Accademia del film, Luigi Chiarini ha voluto che collaborassero gli allievi delle rispettive sezioni. Così pure tutti i ruoli giovanili sono stati affidati ad allievi ed ex-allievi del Centro — Luisella Beghi, Andrea Checchi, Carlo Bressan, Dhia Cristiani, Michele Riccardini ed altri — che incarnano i personaggi della drammatica vicenda attorno alla figura della colpevole che è creata da Olga Solbelli. Soltanto per alcune figure caratteristiche di contorno ci si è valsi di tipici attori del teatro dialettale romano.

Questo primo film interamente girato negli stabilimenti del Centro Sperimentale di Cinematografia, va dunque considerato come una produzione tipica del Centro stesso, realizzata allo scopo di concretare i risultati ottenuti attraverso una accurata preparazione ed una intensa attività.

Diamo qui appresso i dati caratteristici del film:

TECNICI

Soggetto: inspirato dal racconto di Matilde Serao « O Giovannino o la morte ».
Riduzione cinematografica di Luigi Chiarini, Direttore del C. S. C.
Sceneggiatura: Luigi Chiarini; Umberto Barbaro, insegnante del C. S. C.; Francesco Pasinetti, insegnante del C. S. C.; Piero Pierotti, allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia.
Regista: Luigi Chiarini.
Aiuto regista: Piero Pierotti, allievo del C. S. C.
Assistente: Antonio Pietrangeli, del C. S. C.
Architetture: Guido Fiorini, insegnante del C. S. C.
Assistente architetto: Vittorio Valentini, allievo del C. S. C.
Costumista: Gino Sensani, insegnante del C. S. C.
Assistente costumista: Bernarda Di Bari, allieva del C. S. C.
Arredamento: Erminio Loy.
Montaggio: Mario Serandrei.
Direttore di Produzione: Libero Solaroli, insegnante del C. S. C.
Ispettore di produzione: Giulio Morelli, allievo del C. S. C.
Operatore fotografo: Carlo Montuori.
Operatore fonico: Bianchi.

Luisella Beghi in « Via delle Cinque Lune »

Andrea Checchi in « Via delle Cinque Lune »

Olga Solbelli in « Via delle Cinque Lune »

Carlo Bressan in « Via delle Cinque Lune »

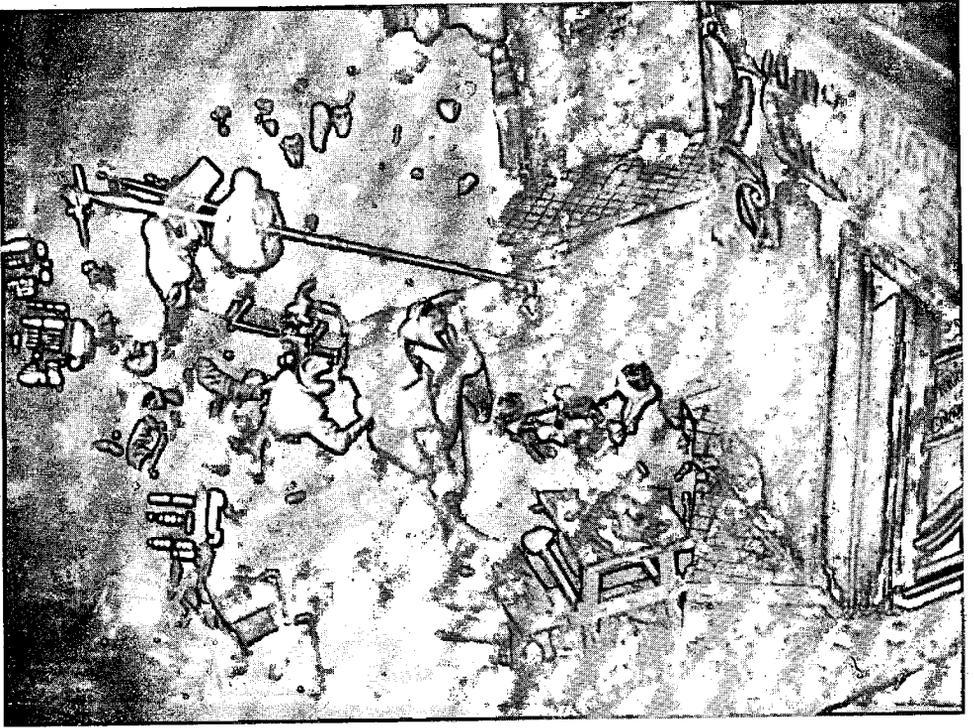
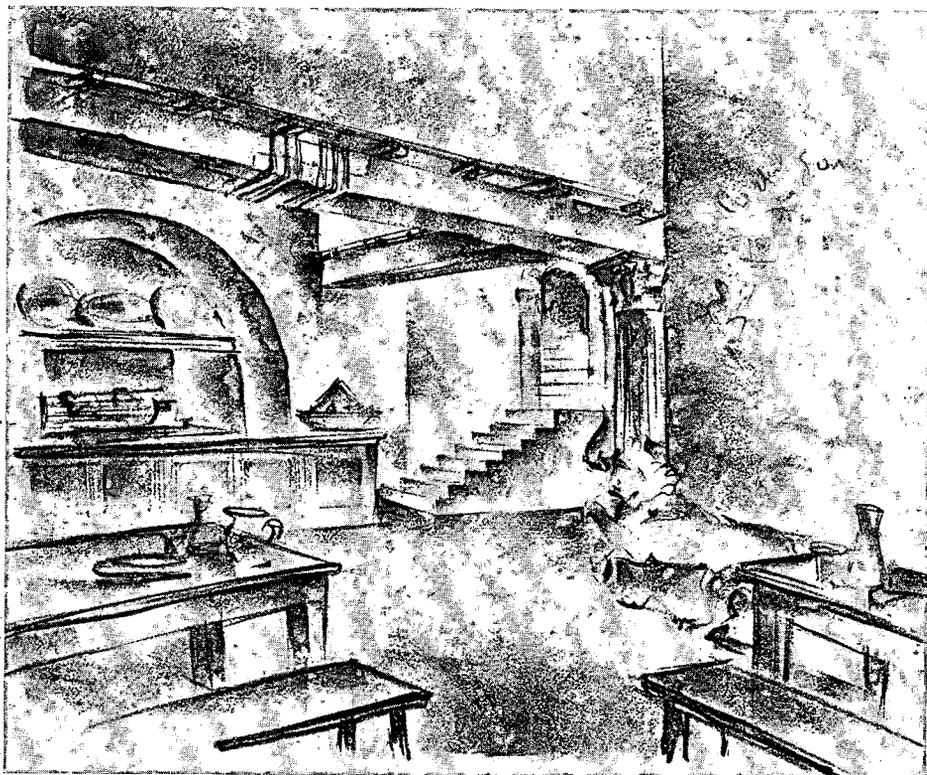
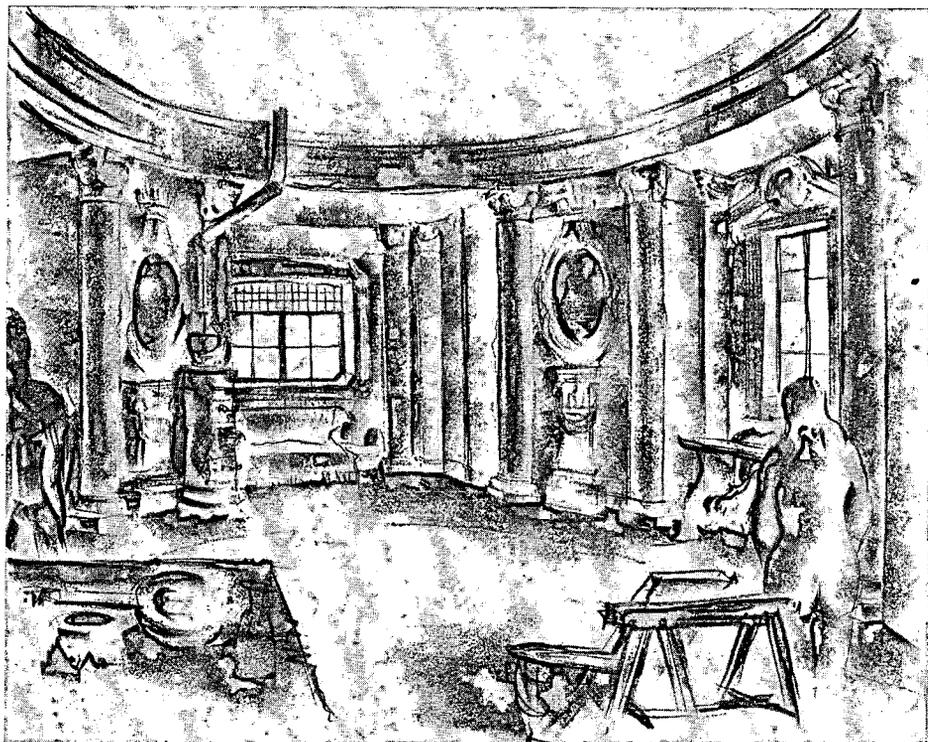
85

« *Via delle Cinque Lune* »

87

« *Via delle Cinque Lune* »

« Via delle Cinque Lune »

« Via delle Cinque Lune »

Due « si gira » di « Via delle Cinque Lune »

Arch. FIORINI: *Due bozzetti per le scene di « Via delle Cinque Lune »*

GINO SENSANI: *Bozzetto per i costumi di « Via delle Cinque Lune »*

Tavola XVI

Gino Sensani: *Bozzetto per i costumi di « Via delle Cinque Lune »*

Due inquadrature del provino dell'allievo Fausto Montesanti

(Foto Schiavinotto)

Bianca Beltrani del C. S. C.

ATTORI

Personaggio	Attore	
Ines	Luisella Beghi	allieva del C.S.C.
Checoo	Andrea Checchi	allievo del C.S.C.
Teta	Olga Solbelli	
Maria	Dhia Cristiani	allieva del C.S.C.
Professore	Carlo Bressan	allievo del C.S.C.
Michele il formatore	Michele Riccardini	allievo del C.S.C.
Federico	Gildo Bocci	del Teatro dialett. romano
Romolo	Aristide Garbini	del Teatro dialett. romano
Anna	Pina Piovani	del Teatro dialett. romano
Moglie di Romolo	Gorella Gori	del Teatro dialett. romano
Rosetta	Dora Lauri	del Teatro dialett. romano
Armida	Gioconda Stary	allieve del C.S.C.
Bianca	Bianca Beltrami	allieve del C.S.C.
Giulia	Silva Melandri	allieve del C.S.C.
Antonietta	M. Anton. d'Andrea	allieve del C.S.C.
Ragazze del laboratorio	Diana Rapetti	allieve del C.S.C.
	M. Adelaide Marengo	allieve del C.S.C.
	Bianca Vitagliano	allieve del C.S.C.
	Piera Paci	allieve del C.S.C.
	M. Anton. Vigliarolo	allieve del C.S.C.
	Miralena Ekonomu	allieve del C.S.C.
Suor Maria	Maria Jacobini	insegnante del C.S.C.
Suor Teresa	Teresa Franchini	insegnante del C.S.C.

Esercitazioni degli allievi

Mentre si gira « Via delle Cinque Lune » nel teatro n. 1, gli allievi hanno iniziato nel teatro n. 2, riservato alle esercitazioni, la loro consueta attività.

Degli allievi registi del II corso sono rimasti al Centro, perchè liberi per il momento da impegni di carattere militare, Giacomo Dattrino e Fausto Montesanti.

Quest'ultimo ha sceneggiato e diretto in questi giorni un provino per le allieve attrici Beatrice Negri e Piera Paci, rispettivamente del III e del II corso. È una scena immaginata in funzione delle possibilità espressive delle due allieve, le quali interpretano i personaggi di due ragazze che studiano recitazione in un'Accademia. Lo scopo del provino è appunto quello di far risaltare nel modo migliore le rispettive personalità delle due attrici: al carattere spavaldo ed entusiasta dell'una (Piera Paci) viene così contrapposto il carattere malinconico e remissivo dell'altra (Beatrice Negri): durante la scena, la Paci recita un brano della pazzia di Ofelia dell'« Amleto » di Shakespeare. L'operatore è Vittorio Sala, anch'egli del II corso, della cui collaborazione si è valso il regista per ottenere alcuni effetti di particolare importanza. Alla macchina da presa, come aiuto-operatore, Emilio Mazzario, pure del II corso.

Il provino, al quale appartengono i due fotogrammi qui riportati, è tutt'ora al montaggio: opera che viene curata personalmente dall'allievo regista.

Recensioni

EUGENIO FERDINANDO PALMIERI: *Vecchio cinema italiano.* Zanetti Editore, Venezia, 1940. Pagine 240. 19 illustrazioni.

— *La Frusta Cinematografica.* Poligrafici « Il Resto del Carlino » Editori, Bologna, 1941. Pagine 240, 24 illustrazioni.

Si sa quanto poco sia rimasto di documenti del vecchio cinema italiano del periodo glorioso, di Mario Caserini, Emilio Ghione, Pina Menichelli, Francesca Bertini, e via dicendo. Le opinioni su questo periodo sono varie, discordanti. Alcuni ne sostengono la importanza, altri lo sottovalutano di fronte a certe cinematografie d'altri paesi, quali l'americana, la francese, la danese, la germanica: tutte comunque almeno cronologicamente posteriori.

Ma indipendentemente da tali considerazioni fatte su un piano strettamente artistico, è cosa nota che il cinema italiano dalle origini fino al 1922 ha goduto di momenti di larga fortuna. È noto altresì che dall'Italia sono partiti gli esempi cui dovevano rifarsi alcuni fra i maggiori rappresentanti del cinema di altri paesi. Non v'è genere di film, si può dire, che in Italia non sia stato trattato prima che altrove. Non sempre rivolti i cineasti italiani ad espressioni di un rigoroso linguaggio cinematografico, ne avevano tuttavia inventato alcuni motivi essenziali. Nei film italiani si nota in ogni modo quasi sempre una equilibrata coerenza stilistica, di uno stile cauto magari di fronte ai più rigorosi sviluppi cinematografici, ma omogeneo. Certo che un efficace contributo fu dato allo spettacolo di vaste proporzioni; fu riconosciuta la importanza dell'attore. Creatosi pertanto in base a diverse ragioni il successo del cinema italiano — i film italiani si vendevano come suol dirsi « a scatola chiusa » — il divismo, unitamente alla magniloquenza spettacolare, questi fattori determinarono un grosso movimento industriale, che aveva tutto un suo retroscena: un mondo in cui si parlava di arte, ma giravano i milioni.

Il libro di Eugenio Ferdinando Palmieri è la storia di questo mondo; non una storia che cominci dalle origini e vada al '29 elencando opere, analizzandone le caratteristiche, ma piuttosto una serie di capitoli che seguendo sia pure una traccia cronologica abbastanza precisa, permettono all'autore di soffermarsi qua e là, di raccontare aneddoti, di riportarne altri. Palmieri ha raccolto

un materiale copioso e brillante, ha desiderato, ci sembra, soprattutto fissare sulla carta alcuni spunti, motivi, argomenti, sul cinema italiano di quel tempo.

Una cronologia esatta di molti, i più importanti, film italiani dal '900 al '929, potrebbe costituire un interessante patrimonio, ove però non si risolvesse in una serie di elenchi con dati e nomi, ma fosse sostenuta dalle opere stesse. O, almeno, da buona parte di questi film. Si sa invece che di film ne esistono pochi, anzi pochissimi. Forse però questi bastano a dare un'idea di quello che è stato il cinema italiano, in quanto rappresentano i punti salienti. Quando si sia visto un film di Ghione, *Cabiria*, *Sperduti nel buio*, *L'Histoire d'un Pierrot* di Negroni, e pochi altri, si può avere un'idea del cinema italiano del primo periodo (si aggiungano, sì, i due o tre film di Alberini dei primordi). Del secondo periodo potrebbe essere vantaggioso possedere qualche copia dei film degli intellettuali, di quelli, vogliamo dire, della « Tespi Film ».

Palmieri ha consultato non pochi volumi, ha pescato ricordi di attori soggettisti registi. Non ci sembra che abbia consultato *La vita cinematografica.* La raccolta di questa rivista potrebbe costituire una base di partenza per un elenco di film italiani del tempo, con i relativi dati. Nel libro di Palmieri non poche sono le divagazioni, alcune delle quali assumono un carattere di attualità: si legga quella sull'autore del film che ci trova consenzienti, in linea di massima, affermando egli che l'autore è chi fa il film.

Altre citazioni assumono oggi un particolare interesse. Si veda quella che riguarda i film didattici, ovvero l'insegnamento a mezzo del cinema. Se ne parlava dunque tanti anni fa, e il problema sta per risolversi soltanto oggi.

Palmieri cita qualche soggetto di film di quei tempi: è noto come allora fosse invalso l'uso di richiamare l'attenzione dello spettatore raccontandogli la trama del film, chiamato capolavoro da far piangere o da far ridere. Confrontando le trame di allora con quelle di oggi, ci si accorge che, in complesso, non sono mutati i gusti dei produttori, e che le stesse vicende più spesso sono state oggetto di traduzione cinematografica.

Diciannove illustrazioni: non molte: si tratta soprattutto di fotografie di attori e attrici che possono dare un'idea abbastanza precisa della moda del tempo. Poteva riuscire interessante qualche fotografia di scena di film, di ciascun genere, compreso quello dei film di avanguardia: genere che si è sviluppato in Italia prima che altrove (manifesto futurista, film di A. G. Bragaglia) dando quindi l'avvio anche a questo tipo di cinema.

Questo vecchio cinema italiano meritava dunque una rivalutazione. Palmieri si è accinto all'impresa con trasporto, dopo aver raccolto copioso materiale. La lettura del libro risulta piacevole, e ciò si deve allo stile dello scrittore che sa essere disinvolto ed arguto.

Dopo la lettura del libro di Palmieri, che consigliamo a quanti di cinema si interessano, per la serietà con cui è scritto e per le utili e piacevoli notizie che fornisce, riteniamo non inutile raccomandare, a chi può farlo, di raccogliere fotografie, documenti, ma soprattutto film da aggiungersi al materiale già esi-

stente, in modo da costituire col tempo un vero e proprio archivio di questo periodo del cinema italiano.

* * *

Nella « Frusta Cinematografica » Palmieri tratta invece del cinema italiano odierno. Non in senso storico o critico; ma vario e brillante, passando da un argomento all'altro: film, registi, attori. Il libro è nato da una serie di articoli pubblicati da Palmieri per iniziativa di Mino Doletti sul settimanale di questi: « Film », in due rubriche: « Lo spettatore bizzarro » a firma Lunardo, « Stroncature » a firma Tabarrino. I due pseudonimi danno il tono degli scritti, quantunque il goldoniano Lunardo abbia abbandonato « il rustico modello » per diventar piuttosto « cordiale, giocondo, ironico, galante, burlone ». Tabarrino è il veneziano Giovanni Tabarin « primo conduttore di compagnie italiane all'estero » e « funambolo, irriverente, manigoldo ».

Ma attraverso questi toni vivaci e scintillanti, trapela un acuto senso critico. E degli argomenti, che sono tanti trattati nel volume, propone sempre un suo parere che spesso è quello d'un critico il quale, superata l'analisi del film nella sua struttura e nella sua espressione artistica, lo considera in certi suoi aspetti che a prima vista possono parere superficiali ma che spesso ne rappresentano i difetti sostanziali.

Talvolta non è un film, ma un genere di film, un tono particolare del cinema, un regista, che vengono argutamente trattati da Palmieri, con una cordiale disinvoltura che non arriva alla pungente ironia, per restare nell'ambito di una serena disamina senza aggressività polemiche. Eppure, sotto sotto, c'è sempre il critico che dice: — Be', con questo tipo di film è ora di finirla — oppure: — Personaggi di questo genere sono troppo inconsistenti.

La seconda parte del libro, cioè « Stroncature » è dedicata agli attori. Vario è il modo di queste. Talora un dialogo fra due persone immaginarie, talora un dialogo tra Tabarrino e l'attrice. Attori e attrici sono visti umanamente, in relazione ai personaggi da essi creati per lo schermo, in relazione talvolta alla loro personalità intima, alle loro caratteristiche fisionomiche, o semplicemente al loro nome.

La vita del cinema è anche legata alla moda, alle circostanze. Di questa vita Palmieri ha colto gli aspetti fuggevoli, ha rievocato i toni più salienti; ha ricordato tante e tante persone, è in fondo amico di tutti, e perciò simpatico, in codesta sua stravaganza che egli ama attribuirsi come di un attore della commedia dell'arte.

FRANCESCO PASINETTI

Rassegna della stampa

ALTRI GIUDIZI SU « CINQUE CAPITOLI SUL FILM » DI LUIGI CHIARINI

Questo — *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma — è un bellissimo libro di Luigi Chiarini. Se il pubblico cinematografico avesse del cinema una opinione non generica, il libro del mio ottimo Chiarini non dovrebbe andar confuso tra i romanzetti sulla vita delle stelle e gli sbrigativi manuali che indicano ai soggettisti in bollore le regole per comporre (male) un soggetto o una sceneggiatura. Invece, queste opere scritte per tutti appartengono all'attenzione di un gruppo esiguo. Ho detto: « pubblico cinematografico »; e ora aggiungo: produttori, attori, letterati, eccetera. Quanti produttori hanno dato una occhiata alle centocinquanta pagine del nuovo volume? quanti divi? quanti letterati disposti a inventare — e a farsi pagare — un soggetto? C'è in Italia una letteratura cinematografica seria, originale, rivelatrice; ma non vi sono i lettori. Chi fa il cinema, non legge: dirige, recita, spende, guadagna; ma non legge; e chi non fa il cinema, parla, critica, discute; e legge gli aneddoti sull'ufficio-autografi di Nazzari. Così, il cinema è quella cosa della quale tutti discorrono, molti vivono, alcuni scrivono, pochi sanno. Se tutti coloro che suppongono il cinema un facilissimo mestiere si accostassero ai libri — i veri libri — del cinematografo, i *Capitoli* del Chiarini, già lietamente accolti dagli spiriti esercitati, non potrebbero che giovare agli spiriti ignari. Ma si sa che le predilezioni degli spiriti ignari vanno ai fascicoli sulle dive o sui divi; intanto, gli equivoci sul cinema continuano.

Luigi Chiarini è un attento, farvido, acuto studioso. Si è fatto nelle discipline letterarie e filosofiche; ma la sua filosofia non deve mettere in sospetto, fra tanti filosofi dilettanti che scrivono di pellicole. È uno studioso avvertito e colto che porta alle indagini critiche una nitida, concreta esperienza. Vede giusto, vede esatto; e la sciolta, cordiale, piana scrittura conferma la limpidezza delle idee.

Vi sono anche — ma sì — i filosofi del cinema: ma si tratta di professori in vena di mondanità. Meningi eleganti e smaniose, che confondono — filosoficamente — la pagina con la inquadratura. E vi sono i letterati: per i quali — dice Chiarini — « esiste un soggetto avulso e precedente all'opera cinematografica, consistente in poche o molte cartelle dattiloscritte, in cui si narra una storia qualsiasi in un'epoca qualsiasi e in un ambiente qualsiasi: creazione già vitale e apprezzabile cui manca soltanto (una bazzecola!) la forma filmistica ».

Ora, il nuovo libro affronta i molti — troppi — equivoci che ancora gravano sullo schermo, fra la disinvoltura dei mestieranti, le innocenti opinioni dei filosofi e i romanzetti sul divismo; e, con diritta coerenza di intuizioni e di esempi, ragiona, districa, spiega, definisce.

L'avvio è questo. « Non ci si vuol persuadere che essendo il film arte (gli altri casi non interessano e non possono interes-

sare i galantuomini) non esiste altro soggetto che quello che è tutt'uno con la forma. Nasce dunque il soggetto, in definitiva, col film e cioè nella mente del regista che intuisce la creazione già nella sua forma assoluta. *I Promessi sposi* possono ispirare un'opera cinematografica così come la può ispirare il modesto pasticcio di un bidello: ma in nessuno dei due casi è possibile parlare di soggetto (buono, mediocre, cattivo) poichè il soggetto nasce appunto nella fantasia del regista che prende le mosse vuoi dal capolavoro del Manzoni, vuoi dallo zibaldone del bidello; e nasce in quel solo modo che può nascere, e cioè come intuizione della forma cinematografica. Tanto è vero che un cattivo regista, ispirandosi ai *Promessi sposi*, può fare un pessimo film, mentre un artista del cinema, prendendo le mosse dalle esercitazioni del bidello, può creare un'autentica opera d'arte ». E più avanti: « nel film, nel buon film, la recitazione, la scenografia, la fotografia, la musica si annullano come entità separarte nella unità dell'opera e questo annullamento delle singole parti nel tutto è proprio il consistente della regìa, del regista, che crea con una tecnica complessa e molteplice un film che non è nè recitazione, nè fotografia, nè musica, nè scenografia, ma soltanto film. Dramma espresso in unità di rapporti, di ritmi visivi e sonori. Quando l'immagine è al servizio della parola o della musica, o quando queste servono a commentare quella, manca l'unità del film il quale esclude, come ogni opera d'arte, ogni dualismo o molteplicità e vive nella unità della sua forma assoluta. Questa unità al film la imprime il regista, la cui creazione comincia prima ancora di entrare in teatro di posa. Infatti è già regìa la costruzione del soggetto, e poi della sceneggiatura, perchè implica, oltre tutto, la scelta dell'ambiente, degli attori e di tanti altri elementi a prescindere dai quali si cade nell'astrazione. Il regista conosce i mezzi, la materia di cui si deve servire per creare la sua opera e da queste esigenze tecniche trae stimolo la sua libertà proprio attraverso queste apparenti limitazioni ».

Poi, tutti i problemi sono esaminati: la recitazione cinematografica, il sono e il doppiato, la moralità nell'arte, arte e industria, la funzione del dialogo e della musica nel cinema... E l'analisi è larga, rigorosa, convincente. « Il film come fatto creativo è esclusivamente arte: solo tenendo fermo questo punto sono possibili un'industria e un commercio cinematografici. Sono i buoni film, i film d'arte, che hanno fatto la fortuna anche di quelli brutti. Il produttore cinematografico, quando gli incassi calano, cambia genere, e con questo crede di aver risolto il problema. Ma la soluzione si rivela subito effimera ed illusoria... La macchina da presa non è più, come dovrebbe essere, la depositaria dello spirito del film, ma un semplice mezzo di riproduzione: il veder cinematografico perde ogni senso ».

Ho citato a lungo per dare al lettore un'idea precisa e persuasiva dell'opera. Che è istruttiva, agile e, in senso non volgare, divertente. Chiarini ha scritto un libro per tutti: anche per questo ho citato: per non mettere assieme una recensione con l'aria « difficile », proprio su un libro che esclude il linguaggio dei cosiddetti iniziati.

Si intende che qualche proposizione non mi trova d'accordo: per esempio, la pagina sull'attore teatrale e cinematografico, dalla quale ho dissentito la volta della pubblicazione in *Bianco e Nero;* ma i *Capitoli* sono anche polemici: il che non guasta: anzi, avviva.

e. f. p.

(« *Il resto del Carlino* », 13 dic. 1941-XX).

PRECISIAMO

Ponentino fa, su « Quadrivio », una interessante precisazione a proposito della giovane e deliziosa Adriana Benetti che è stata annunziata da certa stampa come una « scoperta » di Vittorio De Sica, regista di « Teresa Venerdì », film nel quale — appunto — la giovanissima diva è apparsa per la prima

volta. Ebbene, spiega Ponentino, la Benetti non è stata affatto scoperta da De Sica perchè egli (De Sica), non aveva alcuna idea della sua esistenza, tanto che per scegliere la protagonista del film, aveva persino indetto un concorso. La Benetti gli venne, invece, presentata, segnalata e raccomandata con sicure garanzie dai responsabili del Centro Sperimentale di Cinematografia, istituto in cui ella da un anno era allieva. La sua preparazione è avvenuta al Centro, con la frequenza ai corsi: ciò che, del resto, è stato da De Sica apprezzato e utilizzato, come s'è visto, nel miglior modo ». Diamo, dunque, al Centro quello che è del Centro; ma non lasciamoci sfuggire l'occasione per fare, sul tema, un piccolo commento. (E Luigi Chiarini non ce ne vorrà se lo facciamo; e, caso mai, Ponentino potrà intercedere per farci assolvere...). Il caso Benetti non è il primo. Ce ne sono stati degli altri. Vogliamo alludere ai casi di attori che la produzione normale ha messo in luce e a proposito dei quali, poi, il Centro Sperimentale ha giustamente rivendicato — scusatemi la frase — la paternità. (Possiamo citare Alida Valli, Andrea Checchi, Luisella Beghi, e tanti e tanti altri). Questo che cosa significa? Significa che il Centro funziona magnificamente come preparatore di nuove forze per il cinematografo. Ma che cosa significa anche? Che il Centro queste forze, pur sapendole preparare, non le sa, poi, rivelare. (E non vogliamo giungere al caso — vero o falso, non sappiamo — di Oretta Fiume che al Centro non fu tenuta e che ebbe luce, più tardi, dal concorso dell'Era Film). Intendiamoci: è già molto che il Centro « prepari », anche se non « rivela », ma non sarebbe meglio se, oltre a « preparare », « rivelasse »? Vogliamo dire che ci vuole sempre, poi, la rabdomanzia di un regista o di un produttore per tradurre in pratica i valori potenziali di certi attori: e, allora, non si può negare che lo « scopritore » è il regista. Prendiamo il caso della Benetti, di cui tanto oggi si parla e per la quale si fanno suonare le trombe e i tamburi dell'entusiasmo. Passando davanti al Centro, prima che uscisse « Teresa Venerdì » (e ci passiamo quasi tutti i giorni) abbiamo ascoltato sempre un raccolto silenzio: le trombe non squillavano, i tamburi non rullavano. Eppure, là dentro, c'era Adriana Benetti, quella stessa Benetti per la quale oggi intoniamo calorosi evviva. Pensiamo un poco a una cosa: senza « Teresa Venerdì », la produzione si sarebbe accorta della bella Adriana? Forse, no. (E, forse, ci sono tante altre Adriane Benetti, là dentro, forgiate dal nostro bravo e buon Chiarini). Che cosa vogliamo concludere? Questo. Che i casi sono due: o è il Centro che conduce fino alla rivelazione ufficiale i suoi elementi migliori, e allora lo scopritore è lui e il merito è suo: o è il colpo d'occhio di un produttore e di un regista che compie la rivelazione e, allora, il merito passa a questo produttore e a questo regista e il Centro si deve rassegnare alla gloria oscura — ma non per questo meno limpida — del forgiatore silenzioso, del balio — se così posso dire — che, poi, viene messo in disparte e dimenticato. Destino dei balii! Ma, tornando al Centro, poichè il cinematografo italiano ha bisogno di valori effettivi, di attori « scoperti » e non di valori potenziali, di attori da scoprire, io penso — e vorrei che Chiarini mi dicesse se ho torto, o no — che, ogni anno, oppure ogni due anni, bisognerebbe fare una specie di « leva » dei nuovi elementi, una specie di saggio ufficiale e solenne (del quale, magari, poi, la stampa fosse invitata a parlare): al principio del saggio, Chiarini dovrebbe dire: « Quest'anno il raccolto è buono. Ho trovato gli elementi A, B, C, D. Eccoli qui: giudicateli ». E i varii registi e produttori presenti, ad un certo punto del saggio, salterebbero su a dire: « Ecco: questo lo prendo io », « Ecco: quest'altro va bene per me ». E, dopo, non ci sarebbe più bisogno di fare le precisazioni. (Ma, intanto, poichè Chiarini sta dirigendo lui « Via delle cinque lune », ecco la magnifica occasione per fare il saggio di questo anno!).

D.

(« *Film* », 6 dicembre 1941-XX).

ESTETICA

* Luigi Chiarini e Umberto Barbaro: *Problemi del film* - Saggio di antologia estetica. Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René, Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* Umberto Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

Giuseppe Bottai: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

Jacopo Comin: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6, giugno 1937).

Marcello Gallian: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11 novembre 1937).

Ettore Allodoli: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

Rudolf Arnheim: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

Luigi Chiarini: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

Rudolf Arnheim: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

Adriano Magli: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10 ottobre 1938).

Ugo Betti: *Poesia e cinematografo* (Anno II n. 12 dicembre 1938).

Ettore Allodoli: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3 marzo 1939).

Umberto Barbaro: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

Gherardo Gherardi: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5 maggio 1939).

G. B. Angioletti: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9 settembre 1939).

Tito A. Spagnol: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9 settembre 1939).

P. M. Pasinetti: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

Béla Balàzs: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

Dario Rastelli: *La regìa* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

Domenico Purificato: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Antonio Covi: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

Raffaele Mastrostefano: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Rosario Assunto: *Introduzione ai classici* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Werner Kortwich: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Galvano della Volpe: *Cinema e « mondo spirituale »* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Redanò Ugo: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

STORIA

* Francesco Pasinetti: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: « Dizionario cinematografico », comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

Jacopo Comin: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

Vincenzo Bartoccioni: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

Marcello Gallian: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5 maggio 1938).

M. A. Prolo: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

Domenico Paolella: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

Emilio Cecchi: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3 marzo 1939).

Luigi Bianconi: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Ugo Casiraghi: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

Gianni Puccini: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

Arnaldo Frateili: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

Roberto Paolella: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settembre 1940).

Ugo Capitani: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Roberto Paolella: *Conquiste del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Gianni Puccini: *Il cinema nel 1940* (Anno V n. 6, aprile 1941).

Mario Praz: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Alessandro Pavolini: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

Pietro Paolo Trompeo: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

Glauco Viazzi: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n.9, settembre 1941).

Guglielmo Usellini: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Ugo Casiraghi: *Notti bianche di San Pietroburgo* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Roberto Paolella: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre, 1941).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

Nino Ottavi: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione*. Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine, corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

Gilberto Loverso: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II, n. 5, maggio 1938).

Gilberto Loverso: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. Micheroux De Dillon: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

Francesco Pasinetti: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

Ernesto Cauda: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

A. Micheroux De Dillon: *Organizzazione del noleggio film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* Jacques Feyder - Zimmer - Spaak: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937)- (*Esaurito*).

* Carmine Gallone - S. A. Luciani - Ildebrando Pizzetti: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia. (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

Mario Praz: *Idea d'un film* (Anno I n. 11 novembre 1937).

Giovanni Comisso: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

Massimo Bontempelli: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

Telesio Interlandi: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Guglielmo Usellini: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

Alessandro Blasetti: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi. (Anno III n. 4, aprile 1939).

René Clair: « *À nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

Guglielmo Usellini: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

Orio Vergani: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

Renato May: *Frammenti di sceneggiature italiane del 1920: Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro, I tre sentimentali.* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

Giovanni Comisso: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. Dupont: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura. (Anno IV n. 6, giugno 1940).

Mario Puccini: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

Michelangelo Antonioni: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

Gustav Ucicky: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

Guglielmo Usellini: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Amleto Palermi: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

Mario Soldati: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

Valerio Mariani: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. Poggioli: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di analogia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I . Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis. Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Béla Balázs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II . Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III . Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1941).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene, oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di «Scipione l'Africano»* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4 aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3 marzo 1939).

EMMA CALDERINI: *Il costume popolare e il cinema* (Anno III n. 6 giugno 1939).

SCENOGRAFIA

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10 ottobre 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5 maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6 giugno 1939).

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10 ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4 aprile 1938).

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.

Anno II numero 9, settembre 1938.

Anno III numero 9, settembre 1939.

Anno IV numero 10, ottobre 1940.

Anno V numero 10, ottobre 1941.

VARIE

LUIGI CHIARINI: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3 marzo 1937).

GIOVANNI VETRANO: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno I nn. 4 (aprile), 5 (maggio), 6 (giugno) 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4 aprile 1937; Anno II n. 4 aprile 1938).

Fr. AGOSTINO GEMELLI: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

HANS MILLER: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12 dicembre 1937)

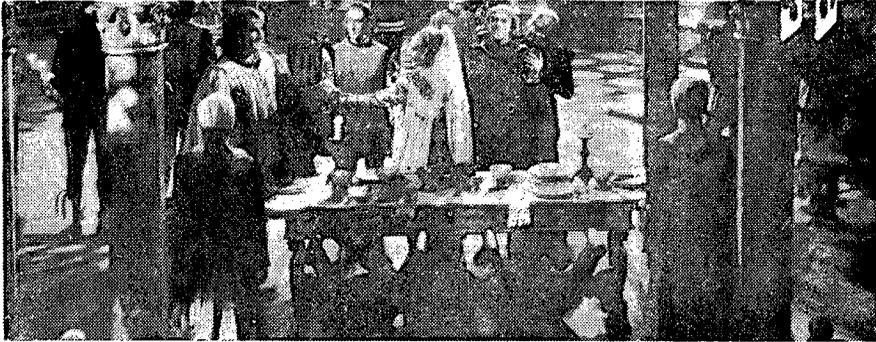
GIULIO COGNI: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).
Giulio Cogni: *Film e razza* (Anno II n. 7 luglio 1938).
Paolo Uccello: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8 agosto 1938).
Ettore Allodoli: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10 ottobre 1938).
Raffaello Maggi: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1 gennaio 1939)
Mario Lariccia: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III, n. 1 gennaio 1939).
Giulio Cogni: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3 maggio 1939).
Cornelio Di Marzio: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5 maggio 1939).
Mario Massa: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5 maggio 1939).
Gabriele Baldini: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6 giugno 1939).
Giovanni Comisso: *Chiacchiere nel paesaggio* (Anno III n. 6 giugno 1939).
L. Innamorati e P. Uccello: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6 giugno 1939).
Franco Ciarlantini: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9 settembre 1939).
Luigi Chiarini: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10 ottobre 1939).*
Roberto Omegna: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11 novembre 1939).
Vincenzo Bonajuto: *Gli «uccelli» di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4 aprile 1940).
Glauco Viazzi: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
Vincenzo Bartoccioni: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9 settembre 1940).
Ugo Capitani: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).
Vladimir Nilsen: *Teoria della «fotogenia»* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Mario Praz: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Valerio Mariani: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).
Friederich Maerker: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Ugo Capitani: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Domenico Purificato: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).
Giovanni Paolucci: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941)
Bruno Migliorini: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).
Ugo Capitani: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).
Paolo Uccello: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).
Umberto De Franciscis: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941)
H. C. Opfermann: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Alessandro Pavolini: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).
R. Mastrostefano: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).
Vitaliano Brancati: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).
Carlo Benari: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).
G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).
L'inchiesta di «Solaria» (Anno V n. 4, aprile 1941).
François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).
Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).
Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Samminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).

Un fascicolo della rivista L. 7 (doppio L. 14).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

La Cena delle beffe

dal poema drammatico di Sem Benelli
regia di
Alessandro Blasetti
Memo Benassi
Clara Calamai
Alberto Capozzi
Elisa Cegani
Valentina Cortese
Luisa Ferida
Lauro Gazzolo
Amedeo Nazzari
Osvaldo Valenti
Nietta Zocchi
ENIC

produzione Cines realizzata da G. Amato

esclusività E.N.I.C.